ISSN 0130-6405

1931-1991

1

ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

1

Ровно шестьдесят лет назад, в январе 31-го года, вышел первый номер нашего журнала. Назывался он "Пролетарское кино" и, конечно, ставил целью помочь созданию именно пролетарского кино. А что это такое – "пролетарское кино" – объяснялось в открывающей номер редакционой статье. Вот один только постулат будущего издания: "В процессе социалистической реконструкции кинематографии ведущей силой может быть лишь пролетарское ядро, пока что, к сожалению, еще очень слабое по своему удельному весу. Журнал не может быть безучастным в деле создания пролетарских кадров киноработников, он не имеет никакого права отказываться от важной и сложной работы "перевода промежуточных социальных слоев", то есть попутчиков, которые и по сей день составляют основную массу производственных кадров, "на рельсы пролетарской идеологии".

Отмечая, что "уровень теоретических познаний в кинематографии ниже всякой критики", что "не установлена даже самая куцая терминология", что "киножурналы, существовавшие в прошлом", не завещали богатого наследства, а "некоторые из них не оставили даже доброго имени", редакция как бы заявляла, что начинает она с чистого листа.

Но это не так. Кинопресса и в дореволюционное время, и в первые годы Советской власти внесла большой вклад в развитие кинотеории. Достаточно назвать такие популярные издания, как "Пегас". В редакционной статье ни слова не говорилось ни о "Советском экране" – массовом журнале 20-х годов (сменившем свое имя на "Кино и жизнь"), ни о "Кино и культуре" – журнале, пытавшемся серьезно анализировать советские и зарубежные теоретические проблемы. А ведь "Пролетарское кино" начало выходить взамен этих двух журналов. Тем самым от кино была отсечена большая часть зрителей, читателей.

Правда, через два года название пришлось менять. Пролеткульт, рапповские организации были ликвидированы. "Перестройка" коснулась и кино, кинопрессы в частности. Журнал стал называться "Советское кино", а вскоре, с 1936 года, получил свое нынешнее имя – "Искусство кино".

Историкам советского кино еще предстоит большая и плодотворная работа по изучению нашей кинолитературы. Предстоит, видимо, по-новому, свежими очами взглянуть и на "Киногазету" Б.Чайковского, сумевшую, правда, недолго, противостоять в 1918 году натиску ультрареволюционеров от искусства. Предстоит заново перечитать книжки "Теакинопечати", в большом количестве выходившие во второй половине 20-х годов. Впереди серьезный анализ 60-летнего пути нашего журнала, который, несмотря на определенные компромиссы и неизбежную дань конъюнктуре, стремился внести свою лепту в художественное развитие отечественного кино, в становление его эстетики, утверждение высоких нравственных принципов экранного искусства.

А пока как напоминание об этапах (не всегда славных) нашего журнала воспроизводим обложки, разделенные десятилетиями. Многие из них весьма симптоматичны.

Год 1931, № 1 (см.1-ю обложку). Эскиз художника М.Милославского; в кадре – пионер вывешивает рукописный призыв "Все на ликвидацию прорыва", а прорывов впереди – не счесть

Год 1941, № 1. На обложке – кадр из фильма "Валерий Чкалов" о Великом Летчике, на титуле – фото из фильма "Суворов". Редакционная статья – "Кинематографию на вооружение нашей страны" с обширными цитатами из статей маршала С.Тимошенко, тогдашнего наркома Обороны. Предчувствие приближающейся войны – в оборонной тематике, к которой отнесены и оба вышеназванных фильма, и "Чапаев". В 1941-м вышло только шесть номеров журнала, и до победного 45-го журнал не выходил

Год 1951, № 1. Кадр из фильма "Освобожденный Китай" – в окошке паровоза улыбающийся машинист: "Наш паровоз, вперед лети..." "Советские киноработники живут одним желанием – отдать свои силы, свой опыт и знания великому народу, творцу светлого коммунистического общества" Так кончалась передовая статья этого номера

Год 1961, № 1. Кадры из знаменитой "Поэмы о море". После смерти А.Довженко, написавшего сценарий, фильм сделала Ю.Солнцева. Трагична судьба этого замысла, поставившего целью воспеть ложную идею. Острую полемичную статью о фильме опубликовал в журнале Виктор Некрасов, что вызвало гнев идеологического руководства

Год 1971, № 1. Начало номера – подборка статей и материалов под рубрикой "Готовясь к XXIV съезду КПСС": "Кинематографисты – селу", "Репортаж из одного района", "Экран в предсъездовские дни", "Самое высокое звание" (о фильме "Высокое звание коммуниста")

Год 1981, № 1. Кадры из фильма "Твой сын, земля" ("Повесть о секретаре райкома"). За этот фильм режиссер Р.Чхеидзе был удостоен Ленинской премии. В 1990 году он отказался от звания "Лауреат Ленинской премии" и вернул премию государству

Ежемесячный журнал
Союза
кинематографистов СССР
Учредители: СК СССР и
трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

1 91

Содержание

Точка зрения

3 **Адам Михник.** Новые демоны

Вопросы и мысли

6 **Александр Гельман.** Игра в бессмертие

Мир души

8 **Лев Шестов.** Апофеоз беспочвенности
10 **А. С. Изгоев.** Социализм, культура и большевизм

Кинематограф 90-х

За «круглым столом»

23 История на экране: документ и миф

Дискуссии

35 **Александр Трошин.** Максимально горько

Кино и рынок

41 **Сергей Анашкин.** Буферное кино?
43 В зависимости от независимости. Интервью ведет и комментирует **Дая Смирнова**
48 **Александр Голутва.** «Если продюсер не прогорит, то и директор не потонет»
50 **Инна Туманян.** От худрука к продюсеру
56 **В. Черных.** Как жить дальше?
59 **Д. Дондурей.** Бешеные деньги

Дискуссии

62 **«Такси-блюз» заказывали!**

Необязательные заметки

69 **Ю. Богомолов.** Свято ли вакантное место?

Свободная тема

71 **Сергей Лёзов.** Освобождение или выживание?

„ИК". Избранная проза

81 **Юз Алешковский.** Кенгуру

Теория, история

Мемуары и публикации

94 **Александр Новогрудский.** Еще об истории одной трагедии

103 **Георгий Владимов.** Письмо Андрея Тарковского

Неизвестное советское кино

107 **Евгений Марголит.** «Прометей»

Памяти товарища

110 **Александр Итыгилов**

Сценарий

112 **Ираклий Квирикадзе.** Американская шлюха, или Путешествие по России с папой-алкоголиком

За рубежом

Фильм в журнале

150 **Скотт Макдональд.** Йоко Оно и ее фильмы

154 Интервью с **Йоко Оно.** Интервью ведет **Скотт Макдональд**

160 **Йоко Оно.** Сценарии

165 **Йоко Оно.** Подготовьте рассказ о воображаемой стране

167 **Пресс-бюро «ИК»**

172 **Досье «ИК»: Вуди Аллен, Эрик Ромер, Кэтлин Тернер, Вера Хитилова**

174 **Фильмография**

In this issue:

Adam Michnik about new political situation in Poland **(p. 3)**
Optional notes by Alexander Gelman **(p. 6)**
Chapters from the book "Apotheosis of the Groundlessness" by Lev Shestov **(p. 8)**
A. S. Izgoyev. "Socializm, culture and bolshevizm" **(p. 10)**
"Round-table" of "IK": "History on the screen: document and myth" **(p. 23)**
New point of view of the film "The Mother" by Gleb Panfilov **(p. 35)**
Cinema and market **(pp. 41, 43, 48, 50, 56, 59)**
Discussion on film "Taxie Blues" **(p. 62)**
What is modern film critisizm? **(p. 69)**
Dissident movement in the USSR **(p. 71)**
Yuz Aleshkovsky. "Kangaroo" **(p. 81)**
To the 90th anniversary of Mikhail Romm **(p. 94)**
About Andrey Tarkovsky **(p. 103)**
"Illusion": "Prometheus" by Ivan Kavaleridze **(p. 107)**
Filmscript by Irakly Kvirikadze "American Whore Or Journey Around Russia With Daddy-Drunker" **(p. 112)**
Cinema of Yoko Ono **(p. 150, 154, 160, 165)**
Press-office of "IK" **(p. 167)**
Dossier of "IK" **(p. 172)** Filmography **(p. 174)**

©
Журнал
«Искусство кино», 1991

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 23.10.90.
Подп. к печати 10.12.90.
Формат бумаги
70×100 1/16
Бумага офсетная № 1.
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65,
уч.-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 66 000
Заказ 2194
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат Государственного комитета СССР по печати
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

Адам Михник (Польша)

Новые демоны

В Москве консерваторы борются с реформаторами за выживание КПСС.

Из Албании тысячи людей бегут от последнего сталинистского режима в Европе.

Крах коммунистической идеологии освобождает место для новых демонов — шовинизма и нетерпимости.

Недавно я принял участие во встрече писателей в словенском городке Блед, устроенной Пен-клубом. События, которые там обсуждались, вызывают страх за будущее.

В дискуссии участвовали писатели из Чехословакии и Венгрии, из Хорватии и Косово. Лишь из Сербии не приехал никто. Что бы это значило?

Судя по всему, дискуссия между сербскими интеллектуалами и их коллегами из Хорватии, Словении или из Косово больше невозможна.

Национальные страсти оказались сильнее, чем потребность в обмене мыслями, чем обязанность создать общий фронт борьбы за демократию во всей Югославии.

Никто не знает, что произойдет с Югославией. Все мои собеседники из этой страны считали, что дальнейшее сохранение союза шести республик уже больше не имеет смысла.

Поскольку диалог не состоялся, у меня была возможность выслушивать длинные монологи моих сербских и хорватских друзей, и я не считал себя вправе судить о справедливости их аргументов. Но за их словами стояли долгие годы неповторимой истории их народов, полной драм и бедствий. Лишь в одном я убедился: Балканы входят сейчас в новую стадию нестабильности, которая может дорого обойтись всем народам Югославии.

Национальные конфликты, судя по всему, будут неудержимо обостряться на беду всем. И Европе придется заплатить за это дорогой ценой.

А ведь национальные конфликты в Югославии — это лишь часть всего спектра национальных проблем в Восточной Европе.

Один из моих сербских собеседников, глубоко обеспокоенный ростом шовинизма, указал на высказывание поэта XIX века Франца Грильпарцера, который предвидел не путь прогрессивного развития к миру между народами, а скатывание от гуманизма через национализм к одичанию в отношениях между людьми. Это предупреждение — каждой из наших стран, каждому из наших народов — остается актуальным.

Ведь в странах Восточной Европы происходит революция. Бескровная, мирная, но все же именно революция. Каждая из этих революций проходит различные фазы. На место борьбы за свободу и против старых структур власти приходит борьба за власть в лагере победителей.

На первом этапе революции оппозиция еще спаяна идеологией, исчерпывающейся в лозунге «Свобода вместо диктатуры». Пока люди требуют свободы для себя, для собственного народа или для своего движения, доминируют лозунги универсальной свободы, терпимости по отношению к инакомыслящим и обеспечения прав меньшинств. И лишь позднее начинаются внутренние разногласия и поиск языка для выражения идеологических различий.

Коммунизм выступил с притязанием на роль все и вся объясняющего мировоззрения. После его упадка осталась пустота, и победители готовы открыть ящик Пандоры.

Образовавшуюся пустоту заполняют призраки прошлых эпох. Возрождаются идеологии, провозглашающие шовинизм и ненависть к чужакам, в том числе и иностранцам, нетерпимость и популизм.

Понятие «национализм», с помощью которого пытаются объяснить все эти процессы, расплывчато и отягощено туманными ассоциациями. Ведь неправомерно определять как национализм стремление к защите национальной культуры народа или к его борьбе за государственную самостоятельность.

Потому что национализм — это не борьба

Статья опубликована в журнале «Шпигель», в русском переводе была передана радиостанцией «Немецкая волна».

за собственные национальные права, а неуважение к праву другого на национальное и человеческое достоинство.

Национализм — это специфическое мировоззрение, в соответствии с которым народы обречены на животную борьбу за существование.

Национализм — это выродившаяся форма естественной потребности людей жить с ощущением национального достоинства и в своем независимом национальном государстве. Национализм равнозначен нетерпимости: он позволяет отвергнуть другого человека лишь потому, что тот не свой.

Национализм — это последняя уловка коммунизма, последняя попытка потерпевших крах идеологов подвести фундамент под свою диктатуру. Ким Ир Сен, Кастро, ну и Милошевич, руководитель сербских коммунистов,— убедительные примеры в данном отношении.

Но одновременно национализм — это форма оппозиции к коммунизму. Коммунизм грубо попирает национальное достоинство народов, разрушает национальную традицию, нарушает национальный суверенитет. В результате национализм становится деформированным вариантом справедливой национальной самозащиты, и при этом его деформированность пропорциональна степени подавления народов.

Естественно, что между этими двумя видами национализма существует различие. Ленин был прав, когда он проводил разницу между национализмом угнетенного народа и национализмом народа-оккупанта.

Национализм колонизаторов во всех случаях самый отталкивающий и опасный. Например, полемизируя с великорусским национализмом, украинские, литовские, эстонские и грузинские писатели достаточно часто писали об имперском мышлении русских. Однако столь простому определению не поддается и русский национализм. Русский националист скажет, что ни один другой народ так жестоко не пострадал от коммунизма, как русский. И он может при этом с полным правом сослаться на уничтожение русской культуры, на безжалостное преследование религии, на искоренение интеллектуальной элиты, разрушение городов и сел, на порабощение людей и их отчаяние.

Русский националист представит историю русского народа как историю жертвы. Он скажет, что неправомерно считать русских виновниками большевизма, потому что марксистское учение — это изобретение Запада, ну, а сама революция была делом рук иностранцев — евреев, поляков, латышей. «Коммунизм — это не наша вина,— скажет русский националист,— это наша беда». И это вовсе не бессмысленный ответ. Но этот ответ содержит в себе попытку уйти от ответственности за собственную беду и несчастье других. А национальное самосознание и чувство ответственности обязывают не только к гордости за свой народ, когда для этого есть основания, но также и к чувству стыда за него, когда это необходимо.

Эти чувства неразрывны. Когда кто-нибудь, будучи немцем, испытывает гордость за Гёте, Гейне и Томаса Манна, хотя и не является автором их книг, то он должен испытывать стыд за Гитлера, Гиммлера и Геббельса, даже если сам он никогда и не симпатизировал этой банде. В этом заключается ответственность.

Национализм, однако, это уловка с целью откреститься от ответственности за прошлое. Виноваты всегда и во всем лишь инородцы.

Таково убеждение всех националистов.

Национализм ведет также к выработке специфического образа собственного народа, в котором нет места для инородцев. Националистическое мышление позволяет обвинить кого-то из сограждан в еврейском происхождении, других — в космополитизме в области культуры. Национализм выдвигает лозунги: «Россия — русским», «Польша — полякам», «Болгария — болгарам». Национализм управляет той рукой, что на стенах домов в Лейпциге или Гамбурге пишет «Поляки, вон!» И, наконец, националистическое мышление толкает к погромам, как показала кровь венгров, убитых в румынской Трансильвании.

За всеми этими всплывшими на поверхность эмоциями стоит вопрос: в каком направлении пойдут сегодняшние революции в бывших коммунистических странах? Одни уверяют: мы возвращаемся в Европу. Другие утверждают: мы возвращаемся к собственным корням.

Эти цели не обязательно антагонистичны, но они могут стать таковыми, если произойдет дальнейшее обострение конфликтов. В слаборазвитых странах с их комплексом неполноценности идет борьба между альтернативами — попытаться догнать богатую и либеральную Европу, либо же найти собственный национальный, хотя и антиевропейский путь развития. Национализм становится при этом идеологическим оружием антиевропеизма.

Например, русский национализм может выражаться в империалистических аннексиях, но принять при этом форму изоляционизма, готовности оставить Литву литовцам, лишь

бы все инородцы оставили Россию русским. Русский национализм мечтает об исконной России — без литовцев, евреев, армян и узбеков, но также и без космополитов и масонов. Он, правда, толком не знает, кто такие масоны, но уверен, что они имеют что-то общее с Европой и евреями. Тут он видит главного врага.

Часто говорят, что сейчас в России вновь разгорелся старый спор между западниками и славянофилами. Я так не считаю. Я вижу прежде всего борьбу между демократией, духовным отцом которой был скончавшийся правозащитник Андрей Сахаров, и черносотенцами, которые когда-то боролись против революционеров.

По существу, спор, о котором идет речь, банален. Одна сторона отвергает коммунизм, потому что он нарушает природные права человека. Другая сторона отвергает его потому, что он привнесен извне, потому что он-де чужой — немецкий, еврейский, масонский, космополитический. В каждой посткоммунистической стране есть своя черная сотня, чье мировоззрение столь же примитивно, как и то, которое предлагал вульгарный коммунизм.

Именно крах провозглашавших себя нерушимыми коммунистических догм подготовил в умах благодатную почву для дремучих черносотенных воззрений.

Польша — особый случай. В границах, отведенных ей Сталиным, Польша — это не многонациональное государство. Но именно поэтому на примере Польши наиболее четко прослеживаются цели черной сотни.

Борьба против национальных меньшинств не играет в Польше никакой роли, потому что они здесь никому не могут угрожать. Поэтому речь идет о принципиальной структуре Польши, о форме ее бытия как нации, о принципах ее культуры и государственности. Это не конфликт между правыми и левыми (эти определения сегодня утратили смысл). Это конфликт между двумя представлениями о том, что такое нация и государство. С одной стороны, это идеал гражданского, открытого в национальном отношении общества и государства; с другой — идеал католического государства польской нации и нетерпимости по отношению ко всему инородному.

Для сторонников первой идеи нация — это общность культуры, для сторонников второй — общность крови.

Я не в состоянии оценить ход аналогичных процессов в ГДР[1]. Но я хотел бы задать моим немецким друзьям несколько вопросов. Не вызывает ли у них опасения то, что немцы в ГДР подозрительно легко сбросили ответственность за прошлое? Можно ли объяснить внезапное возрождение агрессивных настроений по отношению ко всем чужим лишь былыми манипуляциями коммунистической пропаганды? Боюсь, что триумфальная победа на выборах Христианско-демократической партии ГДР, партии, которая в течение многих лет была верным союзником коммунистов, отражает новые проблемы в области национализма. И нет ли угрозы, что немцы в ГДР, которым так и не пришлось осознать своей ответственности за период нацизма, опрокинут стабильную до сих пор систему моральных критериев в ФРГ?

Как часто представляется нам конец коммунизма огромным праздником. Сейчас мы воочию видим, как наряду с тем, что нам дорого, на свет выползают из нор прятавшиеся там до сих пор чудовища. Мы еще верим в то, что это — частности, пережитки былых времен. Мы все еще верим, что будущее — за демократией. Окажемся ли мы правы?..

[1] Статья была написана до фактического объединения Германии.— *Прим. ред.*

P. S. Из комментария Адама Михника в «Газете Выборчей» 27 ноября, сразу после первого тура президентских выборов в Польше.

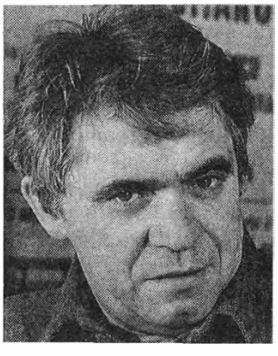
Мы сознаем: проиграли не только Тадеуш Мазовецкий и его сторонники. Проиграла определенная программа реформ и строительства демократического государства. Проиграли рациональные аргументы в споре с агрессивной риторикой и верой в чудо.

Между тем никакого чуда не произойдет. Напротив, может случиться несчастье. Уже через несколько месяцев все убедятся, что мы были правы, предсказывая трудные времена, и станет ясно, чего стоят широкие обещания скорого благополучия для всех.

Под угрозой процесс реформы государственных институтов и экономики. Польша оказалась перед лицом хаоса и провала.

Александр Гельман

Игра в бессмертие



Говорят: новый год — порядки новые. Вот и я решил в новом году изменить характер моих заметок. Я не хочу больше выступать в роли комментатора-судьи, выносящего свой «объективный» приговор перипетиям нашей остросюжетной действительности. Не хочу больше ни подсказывать, ни предсказывать. Мой новый лозунг: не обобщать, а разобобщать. Я буду добиваться крайней приватизации выходящих из-под моего пера текстов. Короче говоря, я не желаю даже в самой малой степени играть роль сверхчеловека.

Пишущая братия нынче слишком щедра на выводы и обобщения. Это сомнительное увлечение, поскольку даже в условиях гласности и демократии не так уж много мудрых людей, чьи выводы имели бы самостоятельную ценность. В основном авторы навязывают читателям понятия и оценки, которые ранее были навязаны им. В результате люди приучаются не искать истину, а примыкать к ее популярным подобиям.

Я пришел к выводу, что публицистика сегодня должна быть не столько оценочной, сколько свидетельской. Поэтому если прежде я стремился передать вам мои суждения, мысли, оценки, то теперь буду говорить больше о переживаниях, о чувствах, о радостях и печалях, испытываемых конкретным человеком, а именно мной, Александром Гельманом, по ходу моей жизни.

●

Я старею. Это обстоятельство меня сильно занимает, мне бесконечно интересно наблюдать, как это происходит со мной. Эта моя сугубо персональная перестройка, честно говоря, занимает меня ничуть не меньше, чем перестройка общественная.

Что во мне меняется? Например, резко изменилось отношение к многолюдству. Я раньше обожал собрания, митинги, демонстрации, вообще людские сборища. А теперь просто терпеть их не могу. Когда толпа с толпой выясняют отношения, это уже не политизация, а табунизация. Я предпочитаю разговаривать вдвоем, втроем, а не в качестве участника многотысячного хора. Не надо забывать, что пара — мужчина и женщина — это идеальный коллектив и что люди именно попарно выполняют главную работу жизни.

●

С приближением старости я стал больше замечать красивых, высоких молодых людей. Это совершенно новое, другое племя. Я не только никогда таким уже не буду, я никогда таким не был. С двадцатилетними моего поколения ничего общего! Мы иначе не только думали, мы иначе целовались. Мы целовали преимущественно в губы, а они целуют своих подружек в шею, в ухо, в нос, куда попало.

●

Раньше, встречая тупицу, посредственность, я старался побыстрее от них отделаться и забыть. Теперь, встречая такого рода людей, я к ним присматриваюсь, я их пристально изучаю. Феномену посредственности, тем опасностям, которые зарождаются в невежественной среде, я придаю сегодня огромное значение. Я убежден, что если сегодня есть тема, достойная внимания выдающихся умов, то это именно тема посредственности, проблема приобщения посредственности к культуре, проблема отношения культуры к природному неравенству людей. Это очень трудные, я бы сказал, ковар-

ные, скользкие темы, поэтому культура топчется в основном вокруг да около, не решаясь вскрыть болезненные узлы этих почти неразрешимых противоречий. А ведь посредственность—это та среда, в которой такие вожди, как Гитлер и Сталин, находили себе сообщников, массовую поддержку. Да они собственно и были вождями посредственности. А ведь это неизбывная, вечная среда, а значит, вечная забота, вечный вопрос перед нами. А мы даже не знаем, с какой стороны к нему подступиться. Смотреть на посредственность свысока, пренебрежительно или, напротив, фальшиво-заискивающе, или снисходительно-панибратски, то есть делать то, что мы чаще всего и делаем,— это не решение этого проклятого вопроса. Это только свидетельство затаенного страха перед ним. Мы имеем здесь дело с очень опасной ситуацией, когда культура упорно уклоняется от тяжелой, черной работы. Расплата за эту лень будет ужасающей, кровавой.

●

Почему с приходом старости свое физическое недомогание люди не воспринимают как нечто совершенно естественное, нормальное, связанное с их возрастом? Потому что люди всегда помнят свое прошлое, а не свое будущее. Мы сравниваем назад. А если бы мы сравнивали вперед, мы отдавали бы себе отчет в том, что, пока мы живы, пока мы есть, как бы нам ни было худо, нам все равно хорошо — в сравнении с тем временем, когда нас не будет. Я понимаю, что это очень грустные основания оптимизма, но других у нас нет.

●

В этом смысле Новый год — подлинно философский праздник. Казалось бы, чему радоваться — тому, что на год стали старше, старее, пододвинулись еще на шаг ближе к пропасти? А посмотрите, как мы веселимся, стар и млад, в новогоднюю ночь! Потому что Новый год — это праздник мудрости.

Мы как бы говорим себе в новогоднюю ночь — ну, что делать, такова наша земная участь: появиться, попрыгать и исчезнуть. Но если бы только в этом была вся правда жизни, мы бы, наверное, плакали и рыдали с утра до ночи каждый день. Но есть и другая правда: жизнь коротка, но зато хороша! И есть еще третья правда: мы только живем, умираем не мы! Для себя мы мертвыми не будем, для себя мы будем только живыми! Никогда не забуду, как один пьяный артист кричал лет десять назад в новогоднюю ночь: «Мы смертельно живем, мы бессмертно умрем!»

В новогоднюю ночь люди как бы преодолевают свою временность, забывают, что прибыли сюда только в командировку. В новогоднюю ночь мы понимаем — все равно ведь ничего не изменить, чего же убиваться. Разве лучше было бы совсем сюда не приходить, чем приходить на время?

Но почему именно в новогоднюю ночь мы так мудры? Потому что это игровой праздник. Это же чистейшая игра, выдумка — считать, что с такого-то дня, с такого-то часа, с такой-то минуты наступает Новый год. Чистейшая условность! Но это великая игра, ибо это игра в бессмертие. А впрочем, какая же это игра? Это не игра, а сама жизнь — разве наша жизнь, вся наша жизнь не есть игра в бессмертие?

●

Написал этот кусочек вечером, а утром перечитал и стало так грустно на душе...

С Новым годом!

Лев Шестов

Апофеоз беспочвенности

Лев Шестов (Лев Исаакович Шварцман, 1866, Киев — 1938, Париж) — один из самых глубоких, оригинальных и противоречивых русских мыслителей из той блестящей философской плеяды, с интеллектуальным и этическим наследием которых мы только недавно начали всерьез и основательно знакомиться. Его произведения пока редкие гости на страницах наших журналов, его книги еще ждут переизданий. Читателям еще предстоит оценить поразительный драматизм его напряженных и страстных духовных поисков, приведших Л. Шестова к тем провидениям и открытиям, которые сделали его одной из ключевых фигур не только русской, но и европейской философии первой половины XX века и сохраняют актуальность по сей день.

В этом и в следующем номерах журнала мы печатаем фрагменты из книги «Апофеоз беспочвенности», вышедшей в 1905 году и явившейся философским манифестом Л. Шестова. По форме это не традиционная научная проза, а собрание афоризмов, наблюдений, размышлений, внутренне связанных необходимостью раскрыть личный духовный опыт как способ неумозрительной рефлексии о субъективном мире индивидуального существования.

Для Л. Шестова философия не способ логического познания, интеллектуальных процедур, а открытие основ человеческой жизни, выявление ее глубинной подосновы, что, по его мнению, невозможно, недостижимо на путях традиционного рационалистического умозрения. Не принимая отчуждения спекулятивного, сциентистски ориентированного мышления от проблем субъекта и субъективности, Л. Шестов ищет путь к познанию истины как глубоко личностной, необщеобязательной, переживаемой человеком экзистенциально, истинно, наедине с неизбывным трагизмом и отчаянием индивидуального существования (центральные идеи мыслителя позже вошли в философскую систему экзистенцинализма).

Дальние улицы жизни не представляют тех удобств, которыми привыкли пользоваться обитатели городских центров. Нет электрического и газового освещения, даже керосиновых фонарей, нет мостовых — путнику приходится идти наугад и в темноте ощупывать дорогу. Если хочешь огня, нужно ждать молнии либо самому добыть искру тем первобытным способом, какой существовал у наших отдаленных предков: выбить ее из камня. При мгновенном свете вдруг из темноты выступят очертания незнакомых мест: что увидел в одно мгновение — старайся удержать в памяти, ошибочно или правильно было твое впечатление. Второй раз не скоро удастся добыть свет — разве ушибешься лбом о стену и из глаз искры посыплются. Что можно при таком свете увидеть? И как можно требовать отчетливости и ясности в суждениях от тех людей, которых любознательность (будем думать, что любознательность достаточно в нас сильна) осудила странствовать по окраинам жизни? И как можно их дело приравнивать к делу обитателей центров?

Закономерность явлений природы считается чем-то столь понятным, само собой разумеющимся, что находят возможным искать ее корни не в реальности действительной жизни, а в характере нашего разума. На самом деле закономерность явлений природы — самое загадочное из всего того, что нам приходится наблюдать в жизни. Откуда порядок? Почему по-

рядок, а не хаос и беспорядочность? И, если бы гипотеза закономерности не приносила с собой столько практических выгод, люди никогда бы не соблазнились возводить ее в сан вечной и непререкаемой истины. Но благодаря ей оказалось возможным предвидение, savoir pour prévoir[1], а вместе с тем господство над природой, и философы, всегда преклонявшиеся перед успехом, стали наперерыв заискивать у нее и первым делом предложили ей высший титул, каким они располагали — титул вечной истины. Но и этого ей показалось мало: l'appetit vient en mangeant[2]. Как старуха в сказке о золотой рыбке, причинность захотела, чтоб сама рыбка была у нее на посылках... Этого уже кое-кто не стерпел — но только кое-кто...

Оседлый человек говорит: «как можно жить без уверенности в завтрашнем дне, как можно ночевать без крова!» Но вот случай навсегда выгнал его из дому — и он ночует в лесу. Не спится ему: он боится дикого зверя, боится своего же брата, бродяги. Но в конце концов он все-таки вверится случаю, начнет жить бродягой и даже, может быть, спать по ночам.

Писатель, особенно молодой и неопытный писатель, воображает, что он обязан дать своему читателю самые полные ответы на всевозможные вопросы. И так как добросовестность обыкновенно мешает ему закрывать глаза и игнорировать наиболее мучительные сомнения, то он волей-неволей начинает трактовать о «первых и последних вещах». И, не умея сказать на эти темы ничего путного — не молодое это дело вмешиваться в философские споры,— он начинает горячиться и кричать до хрипоты, до изнеможения. Накричавшись досыта, он устает и умолкает, и потом, если его слова имели успех у публики, сам удивляется, как это ему удалось так легко сделаться пророком. В душе посредственного человека рождается при этом только желание до конца дней своих сохранить свое влияние на людей. Более же чуткие и даровитые натуры начинают презирать и толпу, не умеющую отличать крикунов от пророков, и самих себя за то, что хоть раз в жизни глупая и позорная роль паяца высоких идей могла соблазнить их.

Как тяжело читать рассказы Платона о предсмертных беседах Сократа! Его дни, часы уже сочтены, а он говорит, говорит, говорит... Критон приходит к нему чуть свет и сообщает, что священные корабли не сегодня-завтра вернутся в Афины: Сократ сейчас же готов разговаривать, доказывать... Правда, может быть, не совсем следует доверять Платону. Передают, что Сократ по поводу записанных Платоном диалогов своих заметил: «Сколько этот юноша налгал на меня». Но ведь все источники согласно показывают, что месяц после своего осуждения Сократ провел в непрерывных беседах со своими учениками и друзьями. Вот что значит быть любимым и иметь учеников! Даже умереть спокойно не дадут... Самая лучшая смерть это та, которая почитается самой худшей: когда никого нет при человеке — умереть далеко на чужбине, в больнице, что называется, как собака под забором. По крайней мере в последние минуты жизни можно не лицемерить, не учить, а помолчать: приготовиться к страшному, а может быть, и к великому событию. Паскаль, как передает его сестра, тоже много говорил перед смертью, а Мюссе плакал, как ребенок. Может быть, Сократ и Паскаль оттого так много говорили, что боялись разрыдаться? Ложный стыд!

Окончание в следующем номере

[1] Знать, чтобы предвидеть (фр.).
[2] Аппетит приходит во время еды (фр.).

А. С. Изгоев

Социализм, культура и большевизм

А. С. Изгоев (псевдоним А. С. Ланде; 1872—1935) — видный российский публицист, социолог и деятель кадетской партии. Сначала был «легальным марксистом», а с 1905 года — один из лидеров правых кадетов. В 1922 году был выслан из РСФСР. С тех пор жил и умер в эмиграции.

А. С. Изгоев как автор и сотрудник участвовал в работе журналов «Русская мысль» и «Южные записки», газеты «Речь» и других изданий. Он автор работ «Общинное право» (1906), «Русское общество и революция» (1910), «П. А. Столыпин» (1912), «Наши политические партии» (1917), «Социализм и крестьяне» (1917), «Социализм во второй русской революции» (1917) и др.

Статья А. С. Изгоева «Социализм, культура и большевизм» была помещена в знаменитом сборнике статей о русской революции «Из глубины», явившемся своеобразным продолжением сборников «Проблемы идеализма» (1902) и «Вехи» (1909).

Книга «Из глубины», уже сверстанная, была в 1918 году остановлена цензурой. В 1921 году сборник был выпущен самовольно, но тираж был немедленно конфискован. Сборник «Из глубины» впервые увидел свет лишь полвека спустя, он вышел в Париже в издательстве «YMKA-PRESS».

I

Будут ли нынешние события хоть той грозой, которая очищает воздух и проясняет сознание? Или же минут эти дни и месяцы, полные мучительной тревоги, и люди, называющие себя русской интеллигенцией, поучающие словом и на письме народные массы, примутся за свое старое дело? Каждого, кто не отчаялся еще в России, кто еще верит, что «Россия будет», волнует, думаю, больше всего этот вопрос. Нам было дано первое предостережение в 1905—1906 годах. Немногие поняли тогда грозный для государства смысл открывшихся предзнаменований. Нынче нас постиг второй удар, неизмеримо более сильный сравнительно с первым. Вопрос, существует ли Россия, получил жестокий подлинный смысл. Россия в ее настоящем виде, раздробленная на отдельные куски, лишенная доступа к морю, своих пшеничных житниц, национального правительства, Россия с уничтоженной промышленностью, с десятками миллиардов совершенно обесцененных бумажных денег, с поколебленными основами народного труда,— такая Россия существовать не может. Но если случится чудо и страна воскреснет, если силой тяготения соединятся, на первых порах хотя бы и не все, части разорванного целого, сможет ли этот зародыш воскресающего государства жить и развиваться, расти и крепнуть? Это в значительной степени зависит от идей правящих, руководящих групп. Опыт доказал нам, что без интеллигенции и помимо нее нельзя создать жизнеспособного правительства. Но из того же опыта мы знаем, что интеллигенция, воспитанная в идеях ложных и нежизненных, служит могучим орудием не созидания, а разрушения государства.

Поняла ли русская интеллигенция весь грозный смысл переживаемых событий? Извлекла ли она необходимые уроки? В нынешней обстановке, когда стихийным разливом смыты все постройки и нет еще физической возможности браться за созидание новых, трудно дать точный, объективный ответ на этот вопрос. Но читая то, что пишется, прислушиваясь к тому, что говорится в интеллигентских кругах, начинаешь иногда приходить в отчаяние. «Они ничего не забыли и ничему не научились». Но если так, если умственный багаж русской интеллигенции и после 1917—1918 гг. останется тот же самый, то ясно, что, даже спасшись

теперь, государственный корабль, управляемый такими кормчими, вдребезги разобьется при третьем ударе. Основная причина нынешнего нашего беспримерного государственного разгрома в том, что интеллигенция совершенно не понимала ни природы человека и силы движущих им мотивов, ни природы общества и государства и условий, необходимых для их укрепления и развития. О человеке, об обществе и государстве наша интеллигенция составила себе фантастические, лживые и ложные представления. Она пользовалась ими, как орудиями борьбы с самодержавием. Пока самодержавная власть была сильна, эта борьба происходила на поверхности, не проникая в толпу народа. Но монархическая власть, внутренне оторвавшаяся от народа и покоившаяся на узком фундаменте нескольких тысяч дворян-землевладельцев, не способна была выдержать тяжести величайшей в истории войны. Монархия рухнула с поразительной быстротой. Русская интеллигенция в лице ее политических партий вынуждена была немедленно из оппозиции перестроиться в органы власти. Тут-то ее и постигло банкротство, заставившее забыть даже провал монархии. Все главные политические, социально-экономические и психологические идеи, в которых столетие воспитывалась русская интеллигенция, оказались ложными и гибельными для народа. В роли критиков выступили не те или иные литераторы, а сама жизнь. Нет высшего авторитета. На критику жизни нет апелляции. Большевики и их господство и воплотили в себе всю эту критику жизни. Напрасно интеллигенция пытается спасти себя отводом, будто она не отвечает за большевиков. Нет, она отвечает за все их действия и мысли. Большевики лишь последовательно осуществили все то, что говорили и к чему толкали другие. Они лишь поставили точки над i, раскрыли скобки, вывели все следствия из посылок, более или менее красноречиво установленных другими. Добросовестность велит признать, что под каждым своим декретом большевики могут привести выдержки из писаний не только Маркса и Ленина, но и всех русских социалистов и сочувственников как марксистского, так и народнического толка. Единственное возражение, которое с этой стороны делалось большевикам, по существу сводилось к уговорам действовать не так стремительно, не так быстро, не захватывать всего сразу. Это — не принципиальные возражения, а оговорки трусливого оппортунизма. Чхеидзе, Чернов, Церетели, Скобелев, Некрасов, Ефремов, Керенский говорили и проповедовали то, что принципиально должно было привести к господству большевизма, решившегося, наконец, воплотить в делах их речи.

Для будущности России важно, чтобы социалистической и радикальной интеллигенции не дано было возможности переложить на одних большевиков идейную ответственность за крах всей системы идей. Само собою разумеется, речь идет не об уголовной ответственности. Но в области идей должно быть твердо установлено, что между большевизмом и всеми леворадикальными и социалистическими течениями русской мысли существует тесная, неразрывная связь. Одно влечет за собой другое. Русские социалисты, очутясь у власти, или должны были оставаться простыми, ничего не делающими для осуществления своих идей, болтунами, или проделать от а до ижицы все, что проделали большевики. Когда большевики на этом настаивают, они неопровержимы. Это оказалось истиной в 1917—1918 гг. Это истинно и для будущего.

II

Не проходит теперь ни одного собрания без того, чтобы ораторы, в первую голову социалисты, не взывали к культуре. Культура, точнее — европейская культура, должна, по их представлению, избавить нас от всех современных ужасов и привести к светлому будущему. По существу, против этого было бы странно спорить. Беда лишь в том, что говорящие либо не объясняют, что они понимают под культурой, либо явно не понимают смысла этого понятия. Взывая к культуре, они продолжают проповедовать взгляды и учения, отрицающие в корне основы европейской культуры. Из всей европейской культуры эти господа по-старому берут одну небольшую ее часть, в общем строении организма играющую лишь подчиненную роль орудия критики. Но ее-то они и изображают как цельное здание европейской культуры. Русскому обществу систематически прививали и продолжают прививать ложные представления о европейской культуре. Даже многие из русских академических ученых в этом отношении мало чем отличались от дюжинных социалистических проповедников и агитаторов. Идеи социализма и анархизма, политическая и агитационная деятельность европейских социалистов и анархистов — вот что только и выдавалось у нас за европейскую культуру. Так повелось издавна. Самые выдающиеся заграничные корреспонденты либеральных русских газет были вместе с тем и наибольшими фальсификаторами европейской культуры. Между тем социализм до сих пор играл в европейской жизни, главным образом, не творческую,

а отрицательную, критическую роль. Социализм, но не он один, организуя рабочие, безземельные, городские массы, лишь толкал к социальным реформам, к улучшению условий промышленного труда, к более справедливому распределению податного бремени. Но даже профессиональное рабочее и кооперативное движения, организующая роль которых во много раз сильнее социализма, нельзя связывать ни с социализмом, ни с деятельностью социалистов, принимающих и в тред-юнионизме, и в кооперации большое участие. Кто вдумается поглубже в профессиональное рабочее движение, тот без труда убедится, что оно в конечном счете покоится на национализме. Оно охраняет интересы рабочих данной страны, и границы его достижений зависят от силы страны. При более глубоком анализе кооперации нетрудно увидеть, что она имеет своим фундаментом начало частной собственности. Обе эти идеи, и государственный национализм, и частная собственность, в корне противоречат идее чистого социализма. Большевики вполне поэтому правы, когда обличают огромное большинство западноевропейских социалистов в «буржуазности», в отступничестве от заповедей Корана, от заветов первоучителей. То, что есть творческого в европейском социализме, по существу своему «буржуазно», основывается на идеях, противоречащих социализму. Огромное, мировое значение деятельности русских большевиков в том, что они продемонстрировали эту истину всему миру. Вот что означает последовательное проведение социалистических идей, сказали они, вот какой вид получает социализм, осуществленный в жизни. И весь мир, в том числе раньше других социалисты, ужаснулись, когда раскрылись эти кошмарные картины одичания, возвращения к временам черной смерти, тридцатилетней войны, великой московской смуты, неслыханного деспотизма, чудовищных насилий и полного разрыва всех социальных связей. Таковым оказался социализм, действительно осуществленный, испробованный в жизни. Невольно вспоминаются знаменитые слова Чаадаева: «Мы принадлежим к числу тех наций, которые как бы не входят в состав человечества, а существуют лишь для того, чтобы дать миру какой-нибудь важный урок. Наставление, которое мы призваны преподать, конечно, не будет потеряно; но кто может сказать, когда мы обретем себя среди человечества и сколько бед суждено нам испытать, прежде чем исполнится наше предназначение». Поистине в этих словах, написанных 90 лет назад, слышится пророчество.

Профессиональное рабочее движение и кооперация — продукты «буржуазного» развития, основанные на «буржуазных» началах государственного национализма и частной собственности. Об этом засвидетельствовали и большевики, логически и неизбежно пришедшие к борьбе и с рабочими организациями, и с кооперацией, независимость которых они должны были сломать на своем пути к социалистическому перевороту. Столь же печальная судьба постигла и политические творческие приобретения европейских социалистов. Пышнее всего они разрослись в Германии. Германской социал-демократии удалось создать огромную, миллионную, прекрасно организованную партию со множеством партийных учреждений, печатных изданий, экономических и просветительных предприятий. Германская социал-демократия за полвека до тонкости разработала систему парламентской партийной тактики политической борьбы в демократических представительных собраниях. Большевики, исходя из чистого марксистского учения, убедительно доказали, что и в этой области приобретения социал-демократии насквозь буржуазны. Разве можно серьезно оспаривать это? Разве организация социал-демократической партии не построена по образцу обычных бюрократических учреждений, разве вознаграждение деятелей не построено по «буржуазному» началу личной годности, разве в постановке учреждений не торжествует «экономический принцип»? Да могло ли быть иначе, когда социал-демократы желали из своих учреждений создать нечто крепкое, прочное и серьезное. Что касается «политической тактики» германской социал-демократии, то тут едва ли кому-нибудь придет в голову оспаривать правильность большевистских утверждений. Партия Шейдемана, явившаяся лучшей поддержкой Бетман-Гольвега и Вильгельма II,— таков логический итог политического развития парламентского социализма от Маркса и Энгельса через Бебеля, Каутского и Бернштейна к Давиду и Шейдеману. Украинский гетман Скоропадский имел полное основание сказать, что он не меньший демократ, чем нынешние вожди германской социал-демократии, и *Известия Центр. Исп. Ком. Советов* подтвердили справедливость его слов.

Все положительное, в создании чего прямо или косвенно принимали участие социалисты, носит на себе неизгладимую печать «буржуазности»: социальное законодательство, рабочее профессиональное движение, кооперация, строение политической партии, тактика политической борьбы. Но разве к этому сводится все содержание европейской культуры? Разве это не составляет лишь одной, притом весьма небольшой, части культуры? А в создании другой части, гораздо более значительной качественно и количественно, социализм уже совершенно не принимал никакого участия.

III

Понятие культуры слагается из культуры личности, культуры духовной и культуры материальной, вещной, объемлющей весь наш быт. Как духовная, так и материальная культура западноевропейцев основаны на началах, противоречащих чистому социализму и потому правильно отринутых русскими большевиками. Но когда последние попытались построить свою культуру, основанную на последовательно проведенных началах социализма, они пришли к той «антропофагии», о которой говорил величайший русский писатель Достоевский. Недаром его так ненавидит М. Горький, это яркое порождение смеси народного босячества с интеллигентским большевизмом и духовным босячеством! Нечаевщина была первым крупным проявлением русского большевизма. Гений Достоевского сказался в том, что он тогда же по нескольким лишь чертам нарисовал всю картину, так страшно до мелочей оправдавшуюся ныне («Бесы»). Сам Шигалев не без изумления заметил, что в своем учении, «выходя из безграничной свободы», он «заключает безграничным деспотизмом». Шигалев, как Ленин, пришел к необходимости обратить «девять десятых людей в рабство». «Необходимо лишь необходимое,— развивает шигалевские идеи Петр Верховенский,— вот девиз земного шара отселе. Но нужна и судорога; об этом позаботимся мы, правители. У рабов должны быть правители. Полное послушание, полная безличность, но раз в тридцать лет Шигалев пускает и судорогу, и все вдруг начинают поедать друг друга». «Застонет стоном земля: «новый первый закон идет», и взволнуется море и рухнет балаган, и тогда подумаем, как бы поставить строение каменное. В первый раз! Строить *мы* будем, одни мы!» Предвосхищая слова «Маруси Спиридоновой», Шигалев тогда еще утверждал, что это будет «рай, земной рай, и другого на земле быть не может». Мы имели счастье жить в этом «раю». Вот какой «рай» обещал Шигалев: «Каждый член общества смотрит один за другим и обязан доносом... Все рабы и в рабстве равны. В крайних случаях клевета и убийство, а главное — равенство. Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов. Высшие способности... их изгоняют или казнят. В стаде должно быть равенство! Чуть-чуть семейство или любовь, вот уже и желание собственности». «Я без дисциплины ничего не понимаю»,— провозглашал Верховенский.

Десятки лет картины Достоевского считались карикатурой на русский социализм. Но для «имеющих очи» уже в 1905—1906 годах видно было, что Достоевский пророчески прозревал в глубь событий. В 1917—1918 гг. об этом не может уже быть и спору. Что же дало возможность Достоевскому так зорко всмотреться в мрак грядущего? То, что он метко и точно схватил глубочайшую суть русского социализма, стремление немедленно «на всех парах», как сказал Верховенский и повторили Ленин и Троцкий, создать на земле земной рай без Бога, без религиозной идеи. Для Достоевского было ясно, что вся нравственная культура, которой достиг современный человек, покоится на религии, на чувстве Бога. Можно спорить, во что верил Достоевский и какова была его вера, но нельзя забыть удивительных слов, вложенных им в уста Ивана Карамазова: «Не то странно, не то было бы дивно, что Бог, в самом деле, существует; но то дивно, что такая мысль — мысль о необходимости Бога — могла залезть в голову такому дикому и злому животному, каков человек, до того она свята, до того трогательна, до того премудра и до того она делает честь человеку».

Века христианства облагородили человеческую натуру. Православие воспитало душу русского человека. И когда теперь большевики сделали свой опыт и показали нам человека без Бога, без религии, без православия, показали его в том состоянии, о котором Достоевский говорил: «если нет Бога, то все позволено», то весь мир ужаснулся этой кровожадной, садически-злобной обезьяны. Массовые расстрелы детей, избиения, пытки, величайшие издевательства над людьми — и все это либо по озорству, хулиганству, злобе или, еще хуже, из корысти — ради вымогательства денег. «Такое дикое и злое животное, как человек»... Мы воочию видели, во что превращается этот человек, освободившийся от Бога и назвавший себя «социалистом». Никогда в обществе социальные связи не были столь слабы, столь надорваны, как во времена официального царства социализма. Человек человеку волк — вот основной девиз этих страшных дней. Сотрудничество и общность были лишь во время преступления. После него, при дележе добычи каждый думал лишь о себе, сталкивая с дороги более слабого или неопытного. Стадо волков, вырывающих друг у друга добычу. Стадо быков, охваченное паникой и топчущее все, что лежит на пути...

Глупые сказки о «пролетариях» и «буржуях», которыми прикрывались эти преступления и злодейства, сочинены для детей. Сплошь и рядом убийцы и грабители были самыми подлинными «буржуями», хотя и величали себя большевиками, социалистами и коммунистами.

Огромное большинство их жертв, хотя бы вспомнить депутатов Шингарева, Кокошкина, Тулякова, не имели ничего общего с «миллионерами» и «эксплуататорами» чужого труда, а были лишь талантливыми тружениками, добывающими средства к жизни работой своих рук и своего мозга. Но ведь в шигалевском раю «Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза, Шекспир побивается каменьями... высшие способности изгоняют или казнят»...

Социализм — это христианство без Бога. Но при господстве этого своеобразного «христианства» люди не только не работают совместно и дружно, а, как волки, бросаются один на другого, смотрят друг другу в рот, считают куски в чужом рту и вырывают их оттуда вместе с жизнью. И все декламации о социализме, о пролетарской солидарности, о пролетарской дисциплине, о совместной работе на общее благо — все эти сантиментальные разговоры являлись лишь аккомпанементом к сценам первобытного каннибализма. Освобожденный от религии человек семимильными шагами пошел не вперед, к царству разума, свободы, равенства и братства, как учили лживые социалистические пророки, а назад, к временам пещерного быта и звериных нравов.

Что же является культурной силой: объявленная ли реакционной религия, осмеянное ли социалистами православие или атеистический социализм?

Религия — основной камень культуры человеческого общества. Когда захотели строить без него, человеческого общества построить не смогли, а лишь показали несколько картин звериной свалки...

IV

За религией в области духовной жизни следуют наука и искусство. Наука и искусство в том виде, как они существуют на Западе, давно были объявлены социалистами «буржуазными». Наши социалистические писатели, начиная от Н. Г. Чернышевского и Н. К. Михайловского, потратили тоже немало чернил и остроумия на борьбу с «ограниченностью», «мещанством», «буржуазностью цеховой», «академической» науки, отечественной и заграничной. В обличении «отечественной» науки, по крайней мере той ее части, которая касается общественных знаний, наши социалистические публицисты были несправедливы даже со своей точки зрения. Сплошь и рядом наши профессора общественных наук являлись лишь скромными учениками Чернышевского, Михайловского, Плеханова, и ученые труды многих из этих кафедральных ученых мало чем отличались от полемических статей социалистических публицистов. История нашей университетской политической экономии представляет в этом смысле поучительный интерес. На высоте современной им науки стояли у нас те профессора, которые были совершенно непопулярны в обществе, а популярные профессора занимались жалкими перепевами заграничных марксистских или отечественных народнических учений. Только начиная с XX века наша академическая политическая экономия обратила внимание на огромную теоретическую работу западноевропейской и американской политико-экономической мысли, к которой и примкнула. Долгие годы, когда экономическая теория Карла Маркса давно уже была разрушена европейскими теоретиками, она наивно считалась у нас последним словом экономической науки. Немало усилий тратилось нашими учеными на штопание разлезавшегося по всем швам марксистского кафтана, на прилаживание его к упрямой действительности. Большевики и в этом случае сыграли великую роль экспериментаторов. Когда они начали осуществлять свое «обобществление производства» на точном основании марксистской доктрины и задумали произвести «всеобщий учет» с настоящей «трудовой» оценкой, самые завзятые марксисты вынуждены были заговорить на языке не только «буржуазной», но даже «национальной» экономии. Опытом, чрезвычайно для страны тяжким, было доказано, что «трудовая ценность» Маркса есть только фикция, мнимая величина отвлеченного, нежизненного построения, а цены, спрос и предложение, полезность блага и количество его — живые реальности, непосредственно проявляющиеся каждодневно. В единственной области, где социализм претендовал на научность, была беспощадно, опытным путем обнаружена ненаучность социализма.

Что же касается остальных областей науки, то здесь полное банкротство социалистов и их смешных претензий противопоставить «буржуазной» науке какую-то свою «пролетарскую» едва ли будет кем-нибудь оспариваться. Все попытки создания «пролетарской» науки свелись лишь к анекдотам о сторожах, требовавших в Академии наук и в университетах права голоса при решении научных вопросов. В конце концов они мирились на повышении им жалованья за уменьшенную работу по подметанию полов. Болтая до одурения о «буржуаз-

ной» науке, гг. большевики, когда им пришла в голову мысль поправить свои финансы, должны были для постановки своих промышленных предприятий обратиться к тем самым буржуазным ученым, которых они так презрительно третировали. Но тут для наших социалистов выяснилось, что даже в узкой области промышленного использования науки необходимы известные общественные условия, при которых наука может стать «дойной коровой» человечества, и что «социализм» коренным образом таким условиям противоречит. Выработанный большевиками проект университетской реформы с перебаллотировкой профессоров через каждые три года, с обязательством чтения народных лекций, со свидетельствами социалистической благонадежности — навсегда останется памятником человеческой тупости и невежества. В области «науки», как и в области цензуры, русские социалисты-большевики дали бесконечное число анекдотов, затмивших все, чем когда-то кололи глаза самодержавной бюрократии Павла и Николая I.

Некультурность социализма в области науки сводится к тому же его основному греху, как и некультурность в области моральной жизни: к мечте о возможности разорвать традицию мировой человеческой жизни и из царства «буржуазной скверны» перескочить в «социалистический рай». Поскольку социализм отказывался от этой высокомерной и бредовой идеи, он переставал быть «социализмом», превращаясь в ту или иную, правильную или ошибочную, но знакомую «буржуазному миру» преобразовательную идею. Большевики безусловно правы, когда обличали в отступничестве от социализма тех из своих, не потерявших еще здравого рассудка, товарищей, которые видели невозможность оторваться от «буржуазной» пуповины и дипломатически доказывали, что час для «прыжка из царства необходимости в царство свободы» «еще не наступил». Но сами большевики, учинив такой «прыжок», фатально очутились не впереди, а где-то назади, на одном из этапов, давно пройденном «буржуазным человечеством», а два или три века тому назад и Российским государством.

Наука почерпает свою культурную силу в преемственности научных изысканий. Вот истина, которую никогда не могут усвоить разные полуобразованные самоучки, открывающие давным-давно открытые Америки. Европейская наука сильна именно тем, что ее культурная традиция идет из века в век. Основное преступление старого русского режима против науки заключалось в том, что он не дал у нас возможности укорениться научной традиции, трактуя ученых, как чиновников самодержавной власти. В свою очередь и «советская власть» пожелала сделать из профессоров и академиков «своих» чиновников и лакеев. Неоднократно уже отмечалось, что большевики в министерстве народного просвещения буквально копировали приемы Кассо, не обладая, однако, его знаниями, почерпнутыми из заграничных университетов. Бесцеремонность Кассо вытекала из его презрения к русским людям, а большевики заменили его презрением ко всем «буржуям».

В области искусства большевики тоже обещали показать русскому народу «новую землю и новое небо». Для этого А. В. Луначарскому дано было специальное поручение и много миллионов денег. Деньги оказали свое влияние, и десятки пилигримов потянулись на зажженный огонек. Создалось ли особое «пролетарское» искусство? Об этом предоставляю судить специалистам. Пока что в этой области ничего, кроме анекдотов, и притом скверных анекдотов, не слышно. Даже на создание своего революционного гимна у нашего социалистического пролетариата не хватило вдохновения. Как отметил Д. С. Мережковский, это художественное бессилие — «зловещий признак». Надо сказать, что русский пролетарский социализм разделяет в этом случае судьбу пролетарского социализма во всех европейских странах. Все выдвигавшиеся в последние годы крупные художники либо не пролетарии, либо не социалисты. И, например, последняя художественная волна во Франции движется под могучим влиянием оживающего католицизма.

Огромные культурные ценности — наука и искусство — суть ценности «буржуазного мира». Опыт русских большевиков засвидетельствовал, что эти ценности не могут существовать в «социалистическом царстве». Там нет для них воздуха.

V

Право и политика.

Б. А. Кистяковский в своей статье в «Вехах» «В защиту права», упрекая русскую интеллигенцию в неуважении к праву, в «поразительном отсутствии правового чувства», как яркий пример приводил речь Г. В. Плеханова на втором съезде российской социал-демократической рабочей партии. Г. В. Плеханов — бесспорно крупнейший из русских социал-демократов. Почти всю свою жизнь он посвятил «разоблачению народнических иллюзий русской интел-

лигенции», в том числе и ее отрицательного отношения к «конституции». И тем не менее Г. В. Плеханов на втором партийном съезде развивал такие идеи: «Успех революции — высший закон. И если бы ради успеха революции потребовалось временно ограничить действие того или другого демократического принципа, то перед таким ограничением преступно было бы остановиться. Как личное свое мнение, я скажу, что даже на принцип всеобщего избирательного права надо смотреть с точки зрения указанного мною основного принципа демократии. Гипотетически мыслим случай, когда мы, социал-демократы, высказались бы против всеобщего избирательного права. Революционный пролетариат мог бы ограничить политические права высших классов подобно тому, как высшие классы ограничивали когда-то его политические права. Если бы в порыве революционного энтузиазма народ выбрал очень хороший парламент, своего рода chambre introuvable, то нам следовало бы стремиться сделать его долгим парламентом; а если бы выборы оказались неудачными, то нам нужно было бы стараться разогнать его не через два года, а если можно, то через две недели». Откровения Г. В. Плеханова поразили даже некоторых членов съезда, зараженных, очевидно, «буржуазным», «парламентским кретинизмом», и из их среды раздался язвительный вопрос: «А не лишит ли тов. Плеханов буржуазию и свободы слова, и неприкосновенности личности?»

В 1917 г. большевики осуществили только то, чему Г. В. Плеханов учил их еще в 1903 году. Если они разогнали Учредительное собрание не через две недели, а через день, то разница тут не принципиальная. Матрос Железняков мог это сделать в один день — только и всего. «Буржуазия» была просто лишена большевиками всяких избирательных и политических прав. Не только, впрочем, буржуазия. Ремесленники, равно как люди умственного труда, интеллигенция, инженеры, писатели, врачи, чиновники и др., тоже зачислены были в разряд граждан второго и третьего сорта. Если в каком-либо месте оказывалось «рабочих» 20 человек, а ремесленников и интеллигентов — 180, то, по одному из проектов советской конституции, «первая курия» могла послать из 20 депутатов 16, а вторая всего 4. Что касается «свободы», то язвительный вопрос, поставленный в свое время Г. В. Плеханову, даже не коснулся ушей большевиков. Разве можно все-таки спорить, что большевики во всем своем политическом творчестве были учениками не только Кржижановского, но Г. В. Плеханова? И если Г. В. Плеханов пришел в искренний ужас, когда увидел на деле осуществление своих идей, если он проклял дела своих учеников, отшатнулся от них и умер забытый, покинутый и оплеванный русскими рабочими социал-демократами, то эта трагичесая судьба крупного русского писателя свидетельствует о благородстве его характера и чистоте сердца, но вместе с тем заключает в себе и жесточайший приговор над всей его политической идеологией. Недаром большевики, спасая идеи Г. В. Плеханова, со свойственной им бесцеремонностью провозгласили, что под конец жизни его потянуло к тем, из среды которых он вышел, намекая на дворянское происхождение своего бывшего вождя и учителя.

Характерна, однако, не эта трагическая судьба «основоположника русского марксизма». Характерно, что он искренне во всю свою жизнь не мог понять основной лжи своих взглядов, приведшей его партию к таким бессмысленным и позорным поступкам. Г. В. Плеханов не понимал, что когда консерваторы и реакционеры ограничивают всеобщее избирательное право, они поступают согласно своим идеям, основанным на мысли, что не все люди созрели до пользования этим политическим правом. Но когда за ограничение избирательных прав высказываются социал-демократы, то они поступают против своих взглядов и этим самым признают банкротство своего основного принципа. Принцип всеобщего равного избирательного права основан на признании политического равенства людей. Стоит по каким бы то ни было основаниям, классовым или национальным, пошатнуть начало этого равенства, и рушится все политическое здание. И действительно, русские социал-демократы своими собственными руками на многие десятки лет разрушили в России политическое здание, основанное на всеобщем, прямом и равном избирательном праве, красовавшемся в их программе. Некогда они так гордились этой мыслью, так торжествовали, что навязали ее кадетам,— и сами же ее убили и выбросили вон собакам, как смердящую дохлятину!..

Отринув право в политике, большевики упразднили его и в повседневной жизни, разрушив суды, заменив положительный закон «революционным сознанием» и т. д. вместо ожидаемого царства справедливости в жизни воцарились обыкновенный «буржуазный» разбой и господство грубой физической силы. Вооруженные люди отымали имущество у невооруженных и слабых, делая это то в одиночку, то толпой. К этому и свелась вся «социальная революция», лишенная какого бы то ни было идеализма. Грабеж привел и к тем результатам, к которым обыкновенно приводит. В странах, где не обеспечен правопорядок, нет правосудия и отсутствует общественная безопасность, замирает предприимчивость, происходит непомерное вздорожание всех продуктов, силе и насилию противоставляются

обман, лицемерие, стремление уйти в свою раковину, скрыть от всех свое состояние. Все это — обычные черты жизни рабских государств, азиатских и африканских деспотий. На словах обещая земной рай, социалисты на деле дали самую обыкновенную деспотию. Заслуживает, однако, внимания, что в своем походе против судов большевики опирались на действительно существовавшее в массах недовольство некоторыми сторонами российского правосудия. Такая же картина обнаружилась и при разгроме большевиками органов местного самоуправления. Как тут народные массы всегда возмущались отвлеченностью работы земских и городских самоуправлений, их слабым отражением в материальной повседневной народной жизни, так и в области суда народ негодовал против чрезмерного формализма, волокиты, сложности процесса, слабости кар за преступления, особенно тягостные для крестьянства, как, например, конокрадство. Но тогда как недовольство народа несомненно исходило из признания необходимости твердого права, наши социалисты использовали это недовольство для торжества своих идей, исходивших из отрицания «буржуазного права».

В своей ненависти к «буржуазному миру» освободив народ от «права», социалисты вернули его только к исходному моменту развития... «буржуазного права». В жизни нашей воцарился lex talionis[1], стали применяться самые жестокие виды смертной казни и позорящих наказаний, расправ без суда и разбирательства. Тогда, припоминая обрывки «царских законов» о судоустройстве, судопроизводстве, уголовном праве и процессе, большевистские юристы стали в косноязычном стиле воссоздавать различные институты старого права. Так и поныне в иных глухих деревушках самобытные изобретатели изобретают свои летательные машины, подражая полету птиц.

Социализм в области права оказался возвращением к бесправию. Социализм в области политической жизни дал картину самого отвратительного деспотизма с исключительными законами, неравенством граждан, повседневными насилиями, отсутствием каких бы то ни было свобод, с истязаниями в тюрьмах и участках, с массовыми и единичными расстрелами безоружных. Единственное различие между самой черной реакцией и красным социализмом сводится к тому, что у первой дела согласуются со словами, с реакционными учениями, тогда как у социализма зверская жестокость и несправедливость сопровождаются сантиментальными излияниями во славу свободы, равенства и братства.

VI

Религия, как известно,— детские сказки, выдуманные «попами» для оправдания «эксплуататоров». Этика и право — тоже продукт умственных ухищрений буржуазии для закабаления эксплуатируемых классов. Реальна только экономика. Фундамент общественной жизни — производство материальных благ. Все остальное — лишь надстройка. Кто овладеет этим фундаментом и перестроит его, тот только и будет настоящим революционером, создающим новые формы жизни.

Десятилетиями русская интеллигенция воспитывалась в этой, столь стройной на бумаге, теории, превратившейся в символ новой социалистической веры. Но вот пришли, наконец, большевики и доктрину, служившую для нужд оппозиционной фразеологии, решили применить на деле. Опытной проверке подверглась святая святых русских интеллигентов, их учение о демократическом социализме, как наилучшем экономическом строе, наиболее прогрессивном по развитию производительных сил и наиболее справедливом и выгодном для народа.

Крах русского социализма в этой области наиболее серьезен и вместе с тем бесспорен. Когда во времена царизма выпуск бумажных денег достиг двойной суммы нашего металлического запаса, поезда приходили с запаздыванием на два часа, хлеб вздорожал на 5 коп. на фунт и риттиховская разверстка дала лишь половину ожидавшегося подвоза, наша интеллигенция выдвинула свою экономическую программу. Хлебная монополия, твердые цены, демократический контроль через представителей профессиональных рабочих организаций, замена «бюрократии» свободной «общественностью», демократическая организация производства и т. д.— такова была сущность этой программы. Много ли было людей, сознававших уже тогда, что эта программа, могучая, как революционное оружие, окажется бессильной

[1] lex talionis (лат.) — юридическое обозначение одного из самых тяжелых насильственных налогов на крестьянство; отменен Великой Французской революцией.— Ред.

и вредной при попытке осуществить ее в условиях русской жизни? Нынешний руководитель большевистской экономической политики Ларин-Лурье, тогда сотрудник *«Русских Ведомостей»* и *«Вестника Европы»*, не распознавших пораженческого душка, несшегося и в то время от писаний этого господина, увлекал русское общество рассказами, как широко поставлено дело регулирования питания и производства в Германии. Г. Ларин-Лурье скрывал от русских читателей, что это регулирование возможно было в Германии только потому, что там существовали сильная власть, могущественный и честный «бюрократический механизм», организованная буржуазия, организованный, богатый, десятилетиями приучавшийся германской полицией к соблюдению законных норм рабочий класс, с самого начала войны занявший в лице своей партии честную, определенную патриотическую позицию. Все эти условия были необходимыми предпосылками успешности опыта германского военного государственного социализма. Г. Лурье фальсифицировал для русских читателей германскую действительность, умалчивая о самых важных факторах, изображая всю систему, как результат успешной классовой борьбы германского пролетариата. Мстительная история пожелала на самом г. Лурье-Ларине показать справедливость пословицы, что ложью весь свет обойдешь, да назад не воротишься. «Классовая борьба» русского «пролетариата» была феерически победоносна. Что означают жалкие успехи германских рабочих, добившихся лишних 200 граммов хлеба, в сравнении с победой русского «рабочего класса», захватившего в свои руки всю государственную власть, все государственные и частные имущества! Мы должны были показать всему миру образцы настоящего социалистического регулирования и питания, и производства, и обмена. И Ларин, и Ленин со всей присущей им серьезностью неоднократно в речах и статьях развивали и великие преимущества, и величественные основы нового социального строя. Они не ограничились речами, а перешли к осуществлению своих идей. И показали всему миру, что эти идеи убивают всякую промышленность, останавливают и разрушают всякое производство, разрушают все богатства страны, порождают чудовищную и массовую спекуляцию, обеспечивают верный голод даже при наличности достаточных запасов и ценность бесчисленных бумажных денег поддерживают лишь обесценением человеческой крови.

Альфой и омегой нового экономического порядка большевики объявили «рабочий контроль»: «пролетариат сам берет дело в свои руки».

«Рабочий контроль» очень скоро обнаружил свою истинную природу. Эти слова звучали всегда как начало гибели предприятия. Немедленно уничтожалась всякая дисциплина. Власть на фабрике и заводе переходила к быстро сменяющимся комитетам, фактически ни перед кем ни за что не ответственным. Знающие, честные работники изгонялись и даже убивались. Производительность труда понижалась обратно пропорционально повышению заработной платы. Отношение часто выражалось в головокружительных цифрах: плата увеличивалась, а производительность падала на 500—800 проц. Предприятия продолжали существовать только вследствие того, что или государство, владевшее печатным станком, брало к себе на содержание рабочих, или же рабочие продавали и проедали основные капиталы предприятий. По марксистскому учению социалистический переворот будет вызван тем, что производительные силы перерастут формы производства и при новых социалистических формах получат возможность дальнейшего прогрессивного развития и т. д., и т. д. Опыт обнаружил всю лживость этих россказней. При «социалистических» порядках наступило чрезвычайное понижение производительности труда. Наши производительные силы при «социализме» регрессировали к временам петровских крепостных фабрик.

Демократическое самоуправление окончательно развалило наши железные дороги. При доходе в полтора миллиарда рублей железные дороги должны были платить около 8 миллиардов на одно только содержание рабочих и служащих.

Желая захватить в свои руки финансовую мощь «буржуазного общества», большевики красногвардейским налетом «национализировали» все банки. Реально они приобрели только те несколько жалких миллионов, которые им удалось захватить в сейфах. Зато они разрушили кредит и лишили промышленные предприятия всяких средств. Чтобы сотни тысяч рабочих не остались без заработка, большевикам пришлось открыть для них кассу Государственного банка, усиленно пополняемую безудержным печатанием бумажных денег. Прилив сбережений прекратился не только в банки, но и в сберегательные кассы. Оказалось, что народ меньше всего верит народной власти. Впрочем, уже раньше, в добольшевистский период революции, выяснился поразительный факт, что банки, т. е. учреждения «буржуазные», оказали больше доверия революционному «займу свободы» сравнительно с царскими займами, тогда как демократическая публика сберегательных касс поступила наоборот. Так как приток вкладов почти прекратился и в государственные (поступление налогов), и в банковые кассы

(вклады, покупка бумаг), то все государственное и частное хозяйство свелось к простому расходованию ранее накопленных капиталов.

Уничтожение кредита, окончательное расстройство транспорта, «национализация» предприятий и «рабочий контроль» загубили русскую промышленность. В то время как глубокомысленные марксистские теоретики производили свой «учет» с подсчетом «производительных сил», с вычислением трудовой энергии, проповедовали систему Тэйлора в социалистической обработке, в жизни действовали простые, но реальные экономические законы. Жизнь строила цены — по законам «буржуазной» экономики. На борьбу социалистов с началом собственности жизнь ответила стихийным, непреодолимым, хотя и извращенным, утверждением этого начала в лице многомиллионной армии «мешочников». Если социалистические опыты не привели миллионы русских людей к катастрофической смерти от голода, то мы должны благодарить за это мешочников, с опасностью для жизни кормивших свои семьи и поддерживавших обмен продуктов в то время, как социалистическая власть делала все для его прекращения. Многомиллионная Русь с сильными мышцами и крепкими ногами двинулась в путь и заторговала. За упразднением нормальной торговли, замененной сотнями тысяч прекрасно оплачиваемой, ничего в торговом деле не понимающей, вообще невежественной и нечестной новой бюрократии, только мешочная торговля дала возможность населению русских городов и заводов вынести страшные весенние и летние месяцы 1918 года.

Марксисты всегда гордились «научностью» своих взглядов. Экономическая жизнь народов была для них открытой книгой, которую они с помощью Марксова словаря читали без запинки страницу за страницей. Но тут при первом серьезном столкновении с действительной, а не выдуманной экономической жизнью отброшены были в сторону все фразы об «экономических законах». Такие огромные, массовые, стихийно-неудержимые явления, как отказ крестьян давать хлеб по твердым ценам при обесцененных деньгах, как грандиозное развитие мешочничества или катастрофическое падение производительности труда, стали объясняться «контрреволюционной агитацией» правых эсэров и меньшевиков или «саботажем» кадетской буржуазии и интеллигенции. Полицейские глупости большевиков стократно затмили собой полицейские глупости старого строя, тоже не особенно ясно разбиравшегося в экономических вопросах. Для марксизма и «научного социализма» это наивное объяснение экономической катастрофы «контрреволюционной агитацией» звучало язвительной эпитафией над гробом банкрота. Как люди действия, большевики вместо всяких «экономических законов» схватились прямо за дубину, ружье и пулемет, стали расстреливать «спекулянтов» и отбирать их имущество, сажать в тюрьмы «саботажников», создавать вооруженные отряды для похода в деревни за хлебом. Бесспорно, сила правительственной власти оказывает свое влияние на экономическую жизнь. С этой точки зрения можно, пожалуй, приветствовать ту инстинктивную, хотя и противоречащую теории, реакцию против метафизического фатализма «экономических законов», которая сказалась в судорожных действиях большевиков. Государственная власть особенно, если она сильна и хорошо организована, оказывает серьезное влияние на экономику страны. Но это влияние не беспредельно. Об этом господа, хвастающие своим «экономическим материализмом», на деле совершенно позабыли. А во-вторых, власть, которой они располагали, была страшна жестокостью и неожиданностью своих импульсивных движений, но она не была ни сильной, ни организованной.

Она не могла быть ни сильной, ни организованной потому, что во всех своих построениях опиралась на ложное представление о человеческой природе.

VII

Главная причина нынешнего краха русского социализма — в его ложном и лживом учении о человеке. Социализм высшего своего развития достиг в марксизме, научном социализме, экономическом материализме.

Всякому, кто задумается над русской революцией, не может не броситься в глаза, что социализм ошибался не только в своем отношении к высшим сторонам человеческой натуры, к духовным стремлениям человека, но что он не понимал и стимулов его материальной деятельности, на которой собирался строить всю общественную жизнь и все социальные связи.

Социализм боролся с религией, национализмом, патриотизмом, как явлениями реакционными, служащими препятствием на пути человечества ко всеобщему счастью. Но люди, которых социализм освободил от религии, оказались даже не людьми, а кровожадными, хищными зверями, опасными для всякого человеческого общежития. Лишенные связи с Богом так, как они Его раньше понимали, эти люди отупели и морально, и умственно. Они почувство-

вали себя покинутыми пловцами в безбрежном море, лишенными всякой опоры, объятыми вечным страхом окончательной гибели. Их садическая жестокость нередко бывала лишь следствием обуявшего их страха. С крушением веры в Бога у массы людей порвались и всякие социальные связи с ближними, исчез незыблемый критерий отношения к ним, т. е. исчезла основа нравственности. Под флагом социализма в русскую жизнь пришел даже не индивидуализм, законный и в известных пределах для нас необходимый, а противообщественный солипсизм, разрушающий социальные связи. Лозунги говорили о всеобщем братстве и равенстве, а в действительности всякий «социалист» действовал по правилу: каждый для себя, рви, что можешь и где можешь.

Никогда Русь не сквернилась таким количеством злодеяний, лжи, предательства, низости, бездушия, как в год революции. И если раньше, в годы реакционного квиетизма, человек, слишком выдвигавший напоказ свою внешнюю религиозность, возбуждал сомнительное к себе отношение, то в годы революции смелое и открытое исповедание человеком своей религиозной веры сразу возвышало его над толпой обманутых и озверелых людей. Социалистическая революция, думая разрушить, утвердила религию в России, очистила и возвысила служителей церкви, напомнив им о жертвенности их служения.

Социализм вел борьбу с русским национализмом и патриотизмом. Брестский мир, расчленение России, полное крушение русской военной силы и русского государства доказали, что русский социализм, борясь с русским патриотизмом и национализмом, вольно и невольно послужил патриотизму и национализму германскому. Возглавляемая таким сомнительным субъектом, как Роберт Гримм, циммервальдская организация, откуда воссиял свет нового интернационализма, подрезавшего государственную мощь России, сыграла странную роль своеобразного орудия германской политики. Во всех странах, в которых социал-демократия представляла действительно организованные и сознательные рабочие массы, она, даже сохранив свою революционно-интернационалистскую фразеологию, на деле превратилась в партию государственную, патриотическую, национальную. С наибольшей яркостью и силой это превращение обнаружилось в Германии, где социал-демократы не за страх, а за совесть поддерживали Вильгельма II, его канцлеров и министров, голосовали за военные кредиты и даже отдали своих вождей на прямую службу явной и тайной германской императорской дипломатии. До русской революции в германском рабочем классе еще наблюдалось как бы некоторое недовольство такой политикой. Но после того как русский пример наглядно показал всему миру, к чему приводит циммервальдский социализм, дополнительные выборы в германский рейхстаг дважды засвидетельствовали, что даже германские «независимые», более умеренные, чем русские меньшевики, отметаются германским рабочим классом, оставшимся верным своим Шейдеманам. С точки зрения социалистического корана с его заповедью: «рабочие не имеют отечества», большевики, пока не поскользнулись на своей «защите социалистического отечества», были единственно правоверными последователями учения. Конечно, их грехопадение было больше теоретического, чем практического характера. Они заговорили о защите «социалистического отечества», когда от самого отечества остались только клочки. Произнося фразы о Красной Армии, они на самом деле создавали только полицейские отряды против «внутренних врагов» и для добывания у крестьян хлеба. Без идеи национального надклассового отечества настоящей армии создать нельзя. После Бреста, как и до него, германские войска почти церемониальным маршем занимали русские земли, а германская дипломатия говорила с советской властью тоном, которым европейские державы говорят с персами. Но это теоретическое грехопадение большевиков, отвлеченно признавших нелепое и внутренне противоречивое социалистическое интернационалистическое отечество, только замкнуло круг. Борьба социализма с «буржуазными» понятиями «патриотизма» и «национализма» завершилась полным поражением социализма. Возбуждаемые большевиками дела о государственной измене, о сношениях с иностранными государствами и т. д. явились полицейскими расписками в признании своего поражения.

Социалисты в лице своих наиболее последовательных и деятельных представителей на тяжком для России опыте доказали, что они ничего не понимали в области высших сторон человеческой души, в тех мотивах, которые подвигают людей на забвение своей личности, на принесение ее в жертву какому-то высшему целому. Все попытки заменить религиозную веру и патриотизм призывами к инстинктам классовой ненависти, жаждой материального благополучия или, в крайнем случае, личного властолюбия приводили не к геройству и самопожертвованию, а к делам трусливой злобы и бесчестного грабежа. Смерть являлась при этом лишь случайным спутником, как это бывает нередко и при обыкновенных уголовных преступлениях и налетах. Перед лицом вооруженного внешнего врага наши социалисты не защищали ни своей страны, ни своих убеждений. Они везде и всегда отступали, несмотря

на подавляющее численное превосходство. Но эти поражения они возмещали легкими и кровавыми победами над слабым, большею частью безоружным «внутренним врагом». Едва ли есть в России город, который не мог бы привести тому нескольких примеров из хроники своей жизни.

Но и мотивы, двигающие человеком в области экономической, в сфере производства и распределения благ, тоже не поняты социалистами, что и привело к полному краху всю их экономическую политику. Основная ложь заключается в том, что, поверив в мнимую реальность марксовской трудовой ценности как «сгустка общественного труда» и сочинив на этом фундаменте свои фантастические «объективные законы», социалисты совершенно не поняли, что ценность, как и другие экономические понятия, есть психическая категория и что подлинные законы ценности и цен надо искать в психике человека.

На основании своих фантастических «объективных» законов они поделили человечество на различные группы мелкой, средней и крупной буржуазии, пролетариата и т. д. Они вообразили, что это не просто методологические абстрактные построения их ума, а действительные реальности, что будто бы члены этих групп подчиняются различным «социально-экономическим законам». Они представляли себе, будто на самом деле «буржуи» мыслят по-буржуазному, а пролетариат особо, по-социалистически. Первое же столкновение с действительностью разрушило все эти воздушные замки. Рабочие сплошь оказались такими же «буржуями», как и остальные люди. Побудительные мотивы к труду и к обмену продуктами оказались у них буквально те же самые, что и у прочих людей. И когда социалисты, разрушив, вопреки обыкновенным законам буржуазной политической экономии, все побуждения к труду, задумали заменить их социалистической организацией труда, они не замедлили убедиться, что пролетариат глубоко заражен «мелкобуржуазным ядом» и не желает работать за общий со всеми паек, без индивидуальной выгоды. Социалистам пришлось шаг за шагом сдавать все свои позиции. Вся экономическая политика русских социалистов сводилась к тому, что все новые и новые и более широкие круги народа объявлялись буржуазными, мелкобуржуазными и контрреволюционными. Начали с торговцев, перешли к кооператорам, интеллигентам, крестьянам, рабочей аристократии и даже к простым рабочим, которых тоже потребовалось перевести на сдельную плату с повышенной расценкой, но по тэйлоровской системе труда. Постепенно в теории были восстановлены и оправданы все «буржуазные» институты, значительно ограничены «рабочий контроль», право выбора технического персонала, право стачек и коалиций. Но «буржуазные» ограничения без «буржуазных» положительных стимулов не дали никаких ощутительных результатов, кроме многочисленных столкновений. Отказавшись от «буржуазных» понятий, социалисты увидели себя вынужденными все чаще и чаще прибегать к грубой силе, к физическому принуждению не только против «мелко», «средне», «крупно» «буржуазных» слоев населения, но и против самых «пролетарских». Все население России, кроме кучки красноармейцев и большевистских властей, оказалось «мелкобуржуазным», да и «социалистичность» этих последних подвергалась большому сомнению. Скоро выяснилось, что социалистическая форма хозяйства может быть установлена у нас при одном только условии: при обращении огромного большинства народа в такое же рабство, которое, например, египтянам дозволило построить их пирамиды. Чтобы отобрать у крестьян весь хлеб, кроме крайне необходимого пропитания и поддержания хозяйства, чтобы заставить рабочих, переведенных на паек, выработать «урочный» продукт, чтобы при этом поддерживать производство хотя бы на уровне «буржуазного» хозяйства первого года войны, необходимо было крайнее напряжение принудительного аппарата вплоть до расстрелов, лишения хлебного пайка, обречения на голодную смерть и т. д. «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом», как говорил Шигалев. Русский опыт социализма показал, что опасения Спенсера перед «грядущим рабством» не были пустой полемической фразой.

Положение, занимаемое человеком в производственном процессе, конечно, оказывает влияние на человеческую психику. Но совсем не такое и не в таких размерах, как учит марксистский социализм. Различие в психике у «буржуа» и «пролетария» не имеет даже десятой доли той глубины, которой могут быть измеряемы психические различия у людей различных наций и рас. В основных чертах психология «пролетария» и «буржуа» одинакова. Об этом свидетельствовала эволюция германской социал-демократии, этой избранной паствы марксистской церкви. Это еще с большей силой утвердила проведенная под знаком марксизма русская революция, выбившая почву из-под ног у тех, кто вздумал бы германское «грехопадение» объяснить «оппортунизмом» вождей, вредным влиянием «ревизионизма». Русский «пролетариат» в грехе «ревизионизма» неповинен...

То, что марксисты вменяли в классовую особенность «буржуа», оказалось в одинаковой

мере присущим и «пролетарию». Это просто так называемый «эгоизм», самоутверждение человеческой особи, сознающей свою индивидуальность. Это самоутверждение — великая и необходимая жизненная сила, но каждое общество может и должно вводить ее в известные границы, за пределами которых она становится разрушительной и общественно опасной. Для этой цели ходом истории выработана обширная мудрая сеть канализации, регулирующей индивидуальные стремления. Но там, где этой системы канализации недостаточно, правительству приходится применять и грубую физическую силу. Применение ее неизбежно и составляет священный долг каждого правительства. Отсутствие мужества взять на себя этот долг и было смертным грехом русской прогрессивной и социалистической интеллигенции, пытавшейся заменить применение силы убедительными разговорами и школьными уроками. Но мудрое правительство знает, что и применение силы имеет свои пределы, что тут излишество так же вредно, как и недостаток. Дурное правительство всегда пускает в ход больше насилия, чем это необходимо. Когда правительству приходится вносить свой меч в мелкие бытовые ячейки человеческой жизни, такое правительство дурно и недолговечно. Оно берет на себя явно непосильную задачу, так как для осуществления своей цели оно должно из пяти граждан превратить троих в начальника, шпиона и вооруженного полицейского против двух остальных. Дурным было правительство старого строя, но большевистское оказалось с этой точки зрения еще худшим. То, что оно при этом украшало себя званием «пролетарского», делу нисколько не помогло. Если бы не основная ложь марксистского социализма, если бы было верно, что пролетарии обладают какой-то особой социалистической психикой, быть может, «диктатура пролетариата», и явилась бы средством какого-то фантастического переворота. Но пролетарии оказались людьми, ничем не отличающимися от «буржуев». «Диктатура пролетариата» имела то же самое течение, как и обыкновенная диктатута обыкновенных групп, захватывающих власть. Такие диктатуры либо рождают из своей среды Кромвеля и Наполеона, оформливающих то, что было реального в состоявшемся перемещении социальных сил, либо гибнут, отдавая страну на произвол хищным и государственно более крепким соседям. Большевистская «диктатура пролетариата», эта предпосылка социалистического переворота, весьма скоро обнаружила свой совершенно «буржуазный» характер.

В настоящее время социалисты, более трусливые и менее честные, хотя и более умные, чем большевистские теоретики, пытаются отвести ответственность за русские события от социализма и свалить ее на большевиков. Они охотно говорят и кричат об «ошибках» и даже «преступлениях» большевиков, оставляя себе лишь благородную роль адвокатов, хлопочущих о признании для обвиняемого смягчающих вину обстоятельств в виде молодости лет и благородства стремлений. Эта адвокатская уголовно-полицейская точка зрения, местами, однако, смежная с укрывательством, должна быть решительно отвергнута. Нас может интересовать лишь общественно-политическая сторона дела. С этой стороны большевики в сравнении с другими русскими социалистами должны быть поставлены на значительно высшую ступень. Эти люди имели, наконец, мужество осуществить свои идеи в жизни. Они показали социализм в осуществлении. Иным он быть не мог. Иных результатов ждать от него нельзя. Урок получился страшный, но, быть может, иного пути к нашему оздоровлению не было.

Теперь мы должны уметь отличить в социализме то здоровое, что в нем есть, от утопических фантазий, столь гибельных для государства и народа. Социальные реформы в направлении постепенного обобществления созревших для этого производственных сил национального государства, демократическая гуманность, перешедшая к социализму от христианства,— вот и все, что есть в социализме ценного и жизненного. Все же остальное, и отрицание национальности и «буржуазной государственности», и провозглашение классовой диктатуры, и террористический способ насаждения экономического равенства и проч., и проч.,— все это литературные фантазии, основанные на незнании человеческой натуры, пагубные для народа и государства, отдаваемых силой иностранных армий ослепленным изуверам для производства социалистических опытов.

1 (14) июня 1918

Публикацию подготовила Е. Белоконь

За «круглым столом»

История на экране: документ и миф

В последнее время появилось большое количество неигровых фильмов, предметом анализа которых стала история — реальная, а не заретушированная. Сегодня, когда реабилитированы многие из репрессированных политических деятелей, открылись двери в «спецхран», недоступные ранее архивные документы, в том числе изъятые из обращения киноматериалы, получили права гражданства. И старая кинохроника, как правило, исполнявшая обязанности придворной хроники тоталитарного режима, заговорила новым языком, в буквальном смысле слова открывая нам глаза на прошлое, извлекая из старых сказок быль, существенно дополняя и уточняя уже известные факты и материалы.

В дискуссии на тему «История на экране: документ и миф» участвуют доктора исторических наук Сигурд Шмидт и Владимир Кобрин, киновед, доктор искусствоведения Леонид Козлов, киновед, кандидат искусствоведения Лев Рошаль. В кинопрограмму, предваряющую разговор за «круглым столом», мы включили фильмы «Другие и Сталин» (автор сценария и режиссер В. Лопатин, «Центрнаучфильм»), «Николай Бухарин» (автор сценария В. Логинов, авторы текста Е. Андриканис, М. Капустин, режиссер Е. Андриканис, ЦСДФ), «Переворот» (автор сценария К. Смирнов, режиссер Д. Федоровский, «Центрнаучфильм»), «Площадь Революции» (автор сценария Л. Рошаль, режиссер А. Иванкин, ЦСДФ), «Сталинский синдром» (автор сценария Ю. Аликов, режиссер Р. Ширман, «Киевнаучфильм»), «Толкование сновидений» (автор сценария С. Винокур, режиссер А. Загданский, «Киевнаучфильм»).

Лев Рошаль. Почему возникла потребность в таком разговоре и желание журнала провести этот «круглый стол»? Картин, которые раньше назывались «монтажными», то есть построенных на монтаже старых документов, так или иначе обращенных к прошлому, к «белым» или к «черным» пятнам истории, делается очень много. Однако сам по себе благотворный процесс чрезвычайно неоднозначен, общая картина здесь весьма разнообразна и пестра. Может быть, я несколько преувеличиваю, но у меня довольно давно возникло ощущение, что широкая публика в наше время приобщается к истории через экран, а не через что-либо другое. Всерьез это происходит или нет — другое дело. Но — через экран.

Сигурд Шмидт. После передач съездов и сессий — преимущественно через экран.

Л. Рошаль. Естественно. Но я говорю не только об истории настоящей, а и о прошедшей. Конечно, при всем покупательском интересе к Сергею Соловьеву, к Василию Ключевскому...

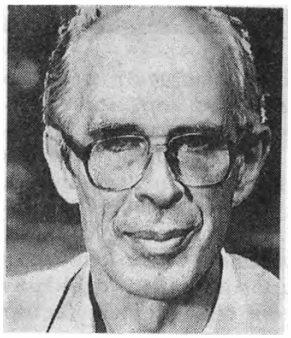
Леонид Козлов. А также и к Валентину Пикулю, и к Юлиану Семенову.

Л. Рошаль. Да... Тем не менее, читают очень мало. Даже художественно-исторические вещи. Не говоря уже о фолиантах наших историков. А вот через кино процесс узнавания истории не только осуществляется, но и постоянно расширяется. Особенно сегодня, когда так велик интерес к ней. И это повышает значение кинематографа, который обращается к прошлому.

Может быть, в редакции нам была показана и небольшая кинопрограмма, однако и эти несколько картин дают представление не только об отдельных достоинствах и недостатках того или иного произведения, но, по-моему, достаточно точно свидетельствуют об общих тенденциях, о процессе.

Л. Козлов. Сначала хотелось бы сказать о предложенной теме: документ и миф. Здесь трудно найти какую-то безошибочную точку соприкосновения и пересечения. Тем более когда перед нами перекрестье двух линий координат. С одной стороны, кинематограф и история. С другой стороны, документ и миф. И точка пересечения все время колеблется. Прежде всего потому, что в наших сегодняшних дискуссиях очень разное содержание вкладывается в сам этот термин — *миф*, толкуемый ныне в большинстве случаев как своего рода социальная псевдология, как симво-

лическое структурирование лжи. Такое толкование — иногда полусознательное — не случайно. Хотя мне оно не кажется точным. Оно злободневно, но отнюдь не точно по существу. И если говорить о нормальных взаимоотношениях между документом и мифом, каковые могут существовать в культуре художественной, то, начавши издалека, я хотел бы — уже не в первый раз — сослаться на замечательную статью Марины Ивановны Цветаевой «Пушкин и Пугачев», где прекрасно увидена и показана — и доказана — равноправность и взаимная дополняемость двух пушкинских Пугачевых — Пугачева «Капитанской дочки» и Пугачева «Истории Пугачевского бунта». То есть Пугачева мифологизированного и Пугачева документированного. В данном случае к Пугачеву «Капитанской дочки» (как и к Петру «Медного всадника» в сравнении с «Историей Петра») мы вправе прилагать такие термины, как миф, мифологема. Как вправе применять эти термины к большой галерее образов Ивана Грозного, созданных в русской литературе, русском изобразительном искусстве, где на протяжении долгого времени разрабатывался в разных воплощениях национальный культурно-исторический миф Ивана Грозного. Так вот: я склонен подходить к мифу как к полноправной форме сознания — в частности, сознания художественного,— которая как необходимый компонент входит в творческий процесс, в смысловую структуру произведения, где, строго говоря, без этой мифологической субстанции вряд ли можно обойтись.



Л. Козлов

Вот это я хотел бы сказать в первую очередь, прежде чем погрузиться в наши злободневные страсти и в ту атмосферу мифоборчества, в которой мы пребываем сейчас. Ведь субъективно в нашем сегодняшнем сознании мифоборческое чувство все время присутствует и вызывает такие эмоции, которые захлестывают нас выше головы, что зачастую достойно сожаления.

В шестом номере «Искусства кино» за 1990 год я обратил внимание на две очень занятные «точки отсчета». С одной стороны, в блоке материалов, где рассматривается эстетическая и художественная мифология сталинской эпохи, дается жесткое разоблачение и анатомирование этих мифологем. А с другой стороны — интервью Бориса Гребенщикова, который свои надежды связывает с вновь наступающей эрой мифа. Сама по себе эта взаимная дополнительность подходов очень многое говорит о нашей сегодняшней ситуации.

С. Шмидт. Мне кажется, что сама постановка вопроса — определение мифа, как чего-то противоречащего правде, подтверждаемой документом,— это лишь одна сторона, рожденная нашим наукообразным логическим мышлением.

Л. Козлов. Совершенно верно, нашим однополушарным мышлением.

С. Шмидт. На самом деле вся культура родилась из мифов. Миф — это античная красота, античная мудрость, и менее нам известная египетская и вавилонская культура, и более нам известная греко-римская, и все христианство, Ветхий и Новый Завет. То есть мифологема в данном случае — это культурно-историческое обобщение и попытка объяснения. Собственно миф — основа нашей культуры: мы ищем обобщений. И тут любопытно, что во всех фильмах, которые мы смотрели, есть попытка связать новое и старое понимание мифа, то есть показать документально точно искажения истины. Но при этом созданы образы — как бы мы к ним ни относились,— которые сами по себе, по своему историческому значению, по роли в истории или культуре достойны того, чтобы стать именно мифологическими образами.

Л. Козлов. По своей значимости, обладателями которой они оказались.

С. Шмидт. Да. Тут и Сталин, и Бухарин, и Хрущев, и открытый Трифоновым и Рошалем Миронов, и даже Фрейд — это именно те фигуры, которые могут стать предметом рассмотрения для нашего современника, воспитанного и на старой культуре, и на современном политизированном подходе. Поэтому у нас здесь как бы два понятия мифа, и они как бы сходятся. И поскольку мы здесь все историки, в первую очередь будем обращать внимание, может быть, и невольно, на то, что в фильмах представлено «так» или «не так» — в смысле правда или неправда, миф или не миф. И самый историко-культурный подход сейчас не менее понятен, особенно при массовой

тяге к религиям — то есть опять-таки к историко-культурному обобщению распространенных представлений со ссылкой на нечто прошлое, иногда обобщенное в зрительном образе. Тем более что при подходе к этим явлениям историческим фигурам и у авторов фильма, и у нас, зрителей, уже имеется какое-то собственное — мифологического плана и происхождения — представление об этих личностях и их деяниях.

Владимир Кобрин. Хотел бы отчасти дополнить сказанное, а отчасти и возразить. Я согласен с тем, что миф — это и древнейшая, и ныне существующая форма культуры. Но весьма существенно, воспринимает ли человек миф именно как миф или он заменяет мифом реальность. Ведь когда я читаю «Войну и мир», я ни на секунду не забываю, что толстовские и Александр I, и Кутузов, и Наполеон не идентичны реально существовавшим людям, как, впрочем, и не забываю, читая «Капитанскую дочку», о Пугачеве реальном, Пугачеве из «Истории Пугачевского бунта». Опасность наступает тогда, когда человек принимает миф за реальность — и в истории, и в современной политической жизни. Ведь тогда уже действия людей определяются не подлинными реалиями, а мифом. Беда еще в том, что для мифологического сознания нет полутонов, персонажи мифа — это иероглифы добра и зла, ангелов и дьяволов. В этом главная опасность вытеснения мифом реальности.

Л. Козлов. Верно. Но здесь вы поставили нас перед одной из самых существенных антиномий эстетического сознания, современного в частности. Принятие мифа за реальность, которое, с одной стороны, опасно, а с другой — неизбежно. Тут большая проблема. И в этом смысле я бы вспомнил историю тех сложных отношений с мифологией, в которых пребывал Томас Манн, прежде чем он с полным правом умозаключил о своей тетралогии «Иосиф и его братья», что в этой книге *миф вырван из рук нацизма,* оставаясь мифом. Вот, по-моему, постановка истинной задачи!

С. Шмидт. Да, но если вернуться к тому, с чего начали, то ведь первоначально общие историко-культурные знания восходили в значительной мере к мифологии. В эпоху античности в Греции, как показали исследования ученых, боги и герои представлялись такой же реальностью, как и знаменитые государственные деятели, писатели, ученые — Солон, Александр Македонский, Гомер, Софокл, Эсхил...

У нас, на начальном этапе становления советской культуры — употребим расхожий термин «культурной революции»,— когда огромное большинство людей только приобщалось к знаниям и истории, и литературы, многие были на том же, может быть, полудетском уровне общественного сознания, на котором были греки на заре античной культуры, столь глубоко мифологизированной. И потому воспитанные на мифологии, воплощенной у нас в церковной «истории», где их учили по действиям и словам литературных героев Библии, как нужно поступать и чего надо избегать,

С. Шмидт

какие плохие Иуда и Ирод и какие достойные иные библейские «герои» — люди легко мифологизировали реальных исторических деятелей. Религию вроде бы отменили, но без веры жить нельзя, без героев, которым нужно следовать, подражать, жить невозможно, без злодеев, ради противостояния которым надо объединяться и уничтожать что-то или кого-то, жить тоже нельзя. И это способствовало созданию новой системы мифов — мифологическому в основе подходу к современным историческим деятелям. Больше всего, конечно, к Сталину. Но и к Бухарину, позднее к Хрущеву. И восприятие научного знания, то есть знания, основанного на изучении определенных, проверенных наукой фактов, как бы накладывалось на привычное мифотворчество, на сложившуюся (или складывающуюся) систему мифов. И не только, кстати, у людей, не имеющих специальной научной подготовки. Это есть и в нашем, историков, восприятии. И в восприятии создателей фильмов...

Л. Козлов. О том же самом «Иосифе и его братьях» — известно, что сказала машинистка Томаса Манна: «Вот теперь я наконец знаю, как оно все было на самом деле».

В. Кобрин. Когда я в первый раз читал «В круге первом», скажем, сцены Сталина и Абакумова и, конечно, прекрасно знал, что передо мной не документальные воспоминания, а роман, у меня в подсознании

все-таки эта мысль шевелилась — вот как это было на самом деле. И я себя останавливал: «Ведь я же читаю роман».

Л. Козлов. Эйзенштейн, готовя к изданию свой сценарий «Иван Грозный», настаивал — к сожалению, безуспешно — на том, чтобы сценарный текст был дополнен подробным реально-историческим комментарием, специально для этого фильма составленным. Что же касается Солженицына, то он великий писатель, но когда я читаю у него про то, как Сталин в декабре 1949 года смотрит фильм «Незабываемый 1919-й год» — для меня становится явной небрежность вымысла: ведь этот фильм делался в 1951 году и был закончен в 1952-м.

Мне кажется, что нам необходимо — сужу по разнообразным текстам, которые приходится читать в последнее время,— сделать некоторое различение применительно к культурному и, в частности, кинематографическому опыту сталинских времен. А именно: те сопоставления и противопоставления мифа и факта, мифа и документа, которые сейчас так владеют умами пишущих, недостаточны. Здесь, я считаю, стоило бы ввести еще третий элемент и выделить его, установив соотношение между такими вещами, как *мифологема* в культурно-историческом смысле слова и *идеологема* государственно-политическая, которая совмещалась с неким мифологическим, мифообразным построением и так или иначе окрашивала его или подчиняла себе. Это различие тоже надо иметь в виду.

С. Шмидт. Не кажется ли вам, что, освобождаясь сегодня от прежних мифов, мы рождаем какие-то новые мифы, так как должны опять создать идеалы. А идеал — это тоже мифологема. Но есть еще одна задача. Каждый художник всегда заинтересован сказать что-то новое, непохоже на другого. Здесь важно не только толкование, но сам новый материал — то, что никому до сих пор не известно. Сама радость от вновь открытого материала — показать кадр, который никто сорок лет не видел, никто шестьдесят лет не знает,— захватывает. И в этом есть какая-то жадность открытия материала.

Л. Козлов. Да, конечно. Здесь один из самых заметных импульсов того, что сейчас делается в документальном кино,— эта жадность, эта ненасытность. К сожалению, она зачастую оборачивается прямо-таки варварской небрежностью в обращении с материалом, в его осмыслении, в его кинематографической обработке. Самый огорчительный для меня пример — фильм «Николай Бухарин».

Но дело не только в том или ином отдельном фильме. Есть некоторая тенденция, возникшая стихийно — в условиях гласности и при наличии открытых архивов. Это сильнейшая тяга к *экстенсивному* использованию ранее засекреченного материала — материала, кажущегося «самоигральным». Сегодня такое экстенсивное использование дошло уже до рискованной грани, за которой начинается своего рода инфляция. Необходимо вернуться к *интенсивной* работе с материалом. Каждый заново открываемый кинокадр — или фотокадр — достоин быть раскрытым в его внутренних смысловых возможностях. Что я имею в виду?

Однажды, в 1963 или 1964 году, мне пришлось участвовать в обсуждении тогдашней документальной киноленинианы. Я себя вел совершенно некорректно по отношению к собравшимся режиссерам, поскольку мне слишком многое не нравилось, и я очень настойчиво говорил о том, что меня действительно привлекло и показалось важным. Я говорил о том моменте в фильме Германа Фрадкина и Федора Тяпкина «Ленин. Последние страницы», где в закадровом тексте идут те фразы из ленинского «Письма к съезду», которые относятся к товарищу Сталину, и на экране мы видим фотографию Ленина и Сталина в Горках, с панорамами с одного лица на другое. Причем замечательно то, что фотография эта...

Л. Рошаль. Фальсифицирована?..

Л. Козлов. Ничего подобного. Все дело в том, что Тяпкин взял неканонический дубль этой фотографии — не тот, что долгие годы воспроизводился во всех учебниках истории, а извлеченный из архива дубль, в котором и у того, и у другого несколько иные выражения лиц. И вот этот неканонический дубль, моментально остраняющий этот момент, который оказался совершенно...

С. Шмидт. Без объятий.

Л. Козлов. Да. Без улыбок. И в этот момент на лице Ленина вдруг заиграла озабоченность, а на лице Сталина — пренебрежительность. Благодаря контексту, в который фотография была поставлена, в сочетании со звучащими словами. И мне это показалось истинной находкой настоящего кинематографиста: примером интенсивной работы с материалом, приводящей к тонкому и точному смысловому выражению, к извлечению смысла.

А поскольку сегодня наши заботы так или иначе сосредоточены на проблеме открытия правды, заложенной в документе, на проблеме «очищения», осмысления и пере-

осмысления фактов — то я хотел бы вернуться к одному очень важному условию (вероятно, я становлюсь на непримиримую позицию), которое мне представляется существенным для документального кинематографа. Это условие точной датированности документального материала, включаемого в фильм. Когда на хроникальный кадр говорящего Владимира Ильича, относящийся, если не ошибаюсь, к 1922 году, в фильме «Николай Бухарин» без всяких объяснений накладывается ленинский текст 1918 года,— это непростительно. А сегодня непростительно вдвойне. Существует два модуса применения хроникального кадра: в одном модусе датировка несущественна, в другом — обязательна. В данном случае она была обязательна. И совершенно прав Лопатин, в своей картине «Другие и Сталин» давший открытую оговорку: вот на эти кадры Троцкого, относящиеся к девятнадцатому году, наложена фонограмма его речи, относящейся к двадцатому году. Такая оговорка правильна — если угодно, с точки зрения не только поэтики, но и этики документализма.

То, что я говорю, не ново. Об этом говорил в 1926 году Шкловский в своей односторонней, но очень глубокой статье о Дзиге Вертове. Шкловский настаивал на том, что «хроника нуждается в подписи, в датировке», а дальше говорил так: «Просто стоящий завод или стоящие 5 августа 1919 года мастерские Трехгорной мануфактуры — это разница. Весь смысл хроник — в дате, времени, месте. Хроника без этого — это карточный каталог в канаве. Я хочу знать номер паровоза, который лежит на боку в картине Вертова».

Я не отрицаю кинематограф Вертова, я высоко чту кинематограф Пелешяна и многое другое, что делается в области поэтического неигрового кино, но сосредоточить внимание на этой стороне дела — на точности датировок, на освобождении материала от подтасовок и произвольного перемешивания — мне кажется особенно важным. Конкретная датированность материала — это еще и необходимое условие внимательного прочтения, внимательной — может быть, гипотетической — расшифровки документального кадра, условие осмысления. Мне вспоминается тот момент в фильме «Другие и Сталин», где наше внимание обращено — на фоне всеобщего веселья в дни XVII съезда партии, с пляшущим Буденным — на несколько застывшее лицо Сталина, который с непонятно отсутствующим видом здесь находится. И задан вопрос: что у него в данный момент в мыслях? Не связано ли это с теми закулисными событиями, которые имели место,— с фальсификацией результатов голосования на съезде? Вот такого рода принцип обращения с материалом кажется мне сегодня наиболее обещающим.

С. Шмидт. Вы говорите о большого плана политических и идеологических соображениях, которые возникают, например, когда берут разные тексты Ленина — Ленин в 1918 году и Ленин в 1922-м, когда он сам был другой, больной уже. Рошаль правильно говорил, что кино — основной источник исторической информации (когда я об этом писал в 1962 году, меня не склонны были поддерживать).

Потому важны и детали. Как историка, меня, например, раздражали в фильмах, даже в таком тонком, как «Площадь Революции»,— телефонистки, стриженные по моде конца 20-х годов, в то время как речь идет о времени гражданской войны. Тогда не было этих стрижек — это явная хроника первой пятилетки.

В. Кобрин. В одном фильме меня тоже насторожила уличная толпа. Она якобы революционного времени. И вдруг я замечаю людей в погонах — это хроника предреволюционная.

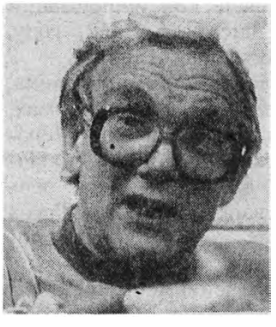
Л. Рошаль. Мы затронули, благодаря цитате из Шкловского, один из самых острых для документального кино вопросов. Все гораздо сложнее, чем тогда казалось Шкловскому. И мне думается, что он был совершенно не прав. Не только по отношению к Вертову, но и ко многому другому, что происходило в неигровом кино и тогда, и в дальнейшем. Виктор Борисович был прав с теоретической точки зрения по отношению к какой-то части документального кино. Но его правота демонстрируется не применительно к Вертову, а применительно...

Л. Козлов. ...ко множеству явлений в документальном кино.

Л. Рошаль. Совершенно верно. Однако свойственная Шкловскому уверенность, нередко, кстати, граничившая с самоуверенностью, самая категоричная безапелляционность требования обязательно указывать «номер паровоза» — дат и мест съемки — приобретала значение некоего норматива. И в последующие «нормативные» эпохи «нормативный» документальный кинематограф как раз и строился на перечислении дат, мест, номеров паровозов. Но именно эта хроника и вызвала горы лжи об эпохе, ибо перечислением конкретики подменялось размышление, поиск того, что скрыто за конкретными фактами. Неудивитель-

но, что Вертов доходил до белого каления, ругаясь — главным образом, в дневниках — со Шкловским. Разве не понятно, спрашивал он, что собака останется на экране собакой, даже если не прочитать, что написано у нее на ошейнике? Дело в том, что кино, а особенно строящееся на исторической хронике, словесно не определяя дату, очень часто ее *показывает* — обликом самих предметов и того состояния, в котором они находятся.

Действительно, не называя места, где по-



Л. Рошаль

вален паровоз, даты, когда это случилось, и уж тем более не считая нужным назвать его номер, Вертов тем не менее обликом этого поваленного паровоза дал совершенно точную дату — эпоху послевоенной разрухи. Ибо для него важна была не хронологическая таблица, а художественное познание социально-исторических процессов.

Л. Козлов. Это другой модус существования хроникального материала в фильме.

Л. Рошаль. Вот именно. Но Шкловский, а вслед за ним и вы в известной мере, а за вами еще множество других считали и считают, что другого модуса и не существует. Недаром Шкловский был не только категоричен, но и язвительно насмешлив. Однако если уж вспоминать ту давнюю историю, в смешное положение попал сам Виктор Борисович. Критик Измаил Уразов, отвечая ему, уже тогда написал, что номер паровоза — 533, и он хорошо виден на экране. Но дело не в верхоглядстве, пусть и блистательном, Шкловского. Тут-то как раз суть вопроса. Теоретик прозы, исследователь слова не увидел номера, как и даты и места события, именно потому, что они не были ему подсказаны словом, а иначе кино он воспринимать не умел. Поэтому теоретически правильная — до известных пределов — постановка вопроса совершенно не корреспондировалась с данным примером, а главное — с данным модусом, как вы говорите, существования кино. Поверхностность подвела замечательного исследователя.

Л. Козлов. Он прав не по букве, а по духу.

Л. Рошаль. Нет и нет. Я думаю, вся суть здесь в том, что он был прав по букве, но совершенно не прав по духу. С точки зрения буквы, документальное кино можно сводить к точной датировке, к географическим и хронологическим координатам. Что же касается духа, то в этом случае все перестает быть столь однозначным, как это казалось Шкловскому.

Л. Козлов. В фильме «Соло трубы» прекрасно соблюдены все датировки. При всей скупости материала.

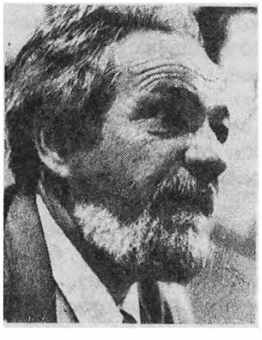
Л. Рошаль. Да что вы!.. Я счастлив, что мы с Иванкиным вас в этом убедили. А на самом деле там просто-таки жуткие, с точки зрения «буквы», нарушения. Мама Левы Федотова говорит, что утром она возвращалась домой после ночной прогулки по Парижу (дело было в конце 10-х годов), и добавляет: «Я была очень хорошенькой». А на экране кадр, взятый нами из французского художественного фильма конца 20-х — начала 30-х годов, где ранним утром с букетиком цветов идет по улице красивая молодая женщина. Что сделал бы с нами Шкловский, не услышав названия улицы, месяца, года и имени женщины!

Все зависит от цели повествования и избранной меры условности. От той договоренности, которая заключается между автором и зрителем. Точнее, между автором и какой-то (большей или меньшей) частью зрителей. «Своей» частью для данного произведения. Ибо во всех случаях будет обязательно существовать какая-то (большая или меньшая) зрительская аудитория, не приемлющая в силу своих вкусов и привычек данной договоренности.

Л. Козлов. Я поясню... В фильме «Николай Бухарин» есть одна хорошая находка: все начинается с кадров неофициальной хроники, в которых Николай Иванович всячески озорничает и резвится. Здесь одна, так сказать, из констант его личности, и эти кадры, в *этом* контексте, действительно не нуждаются в точной хронологической «привязке». А в других случаях пренебрежение датами приводит к эффекту фальсификации.

В. Кобрин. Если мы будем употреблять термин «документальное кино» строго этимологически, то, простите за тавтологию, оно и в самом деле должно быть документальным. Я должен увидеть на экране именно то, что в определенный день и час было снято камерой. Должен видеть

факт. Другой уже вопрос, насколько этот факт типичен, как его трактуют авторы, в каком ракурсе снят кадр оператором. Но я должен быть уверен, что именно этот человек шел именно по этой улице такого-то числа такого-то года. И на экране передо мною в большей степени сам этот человек, чем представление о нем режиссера и оператора. И, быть может, чем безыскусней оператор, тем больший возникает аромат подлинности. Когда я рассматриваю фотографии человека, который меня интересует,



В. Кобрин

то невысокие по качеству любительские снимки мне дадут больше, чем великолепные фотопортреты работы Наппельбаума или Свищева-Паолы. Как-то об этом написал наш замечательный театральный режиссер Николай Акимов (а его ведь не обвинишь в пренебрежении к искусству). По его словам, после первого полета человека на иную планету нам будут интереснее чисто документальные фотографии, чем даже великолепные рисунки, отражающие впечатление космонавта.

Мне думается, что надо даже терминологически отделить собственно документальное кино от других видов неигрового кинематографа. Мы вправе говорить о кинопублицистике: не нужно только ей присваивать имя документалистики. Скажем, великолепный фильм Подниекса «Легко ли быть молодым?» я не назову документальным. Мне, как историку, честно говоря, чаще бывают интересны чисто документальные, может быть, даже приземленные фильмы. Я рассматриваю эти кадры, для меня не обязательно, чтобы авторы приходили к какому-то выводу или, тем более, подсказывали его мне: я и сам сделаю выводы. Но, разумеется, это особенность профессионального восприятия. Вот, например, в «Площади Революции» есть потрясающий кадр расстрела. Но мне показалось несколько навязчивым его повторение: и второй раз, и пятый... Я довольно быстро понял, что́ вы хотели сказать, для чего кадр включен в фильм, а кадр все повторяется. Мне интереснее некоторые моменты подлинности, вроде сохранившейся хроники суда над Мироновым.

Л. Рошаль. Простите, что перебиваю. Что, по-вашему, мы хотели сказать?

В. Кобрин. Вы хотели сказать, что расстрел Миронова — это не единичный случай, что гражданская война — это страшно, что каждый миг падают люди, сраженные пулями, что все события происходили на фоне расстрелов.

Л. Рошаль. Там очень существенно, что, расстреливая, стреляют в одну сторону, а когда мы переворачиваем кадр — пули в другую сторону летят.

В. Кобрин. Я вернусь к своей мысли. Кинопублицистика нужна, она имеет полное право на существование. Я, правда, не уверен, что именно кино сегодня стало основным источником информации о прошлом. Ведь наши неигровые фильмы очень трудно увидеть: кинозалов, где они демонстрируются, мало, а по телевизору их почти не показывают. Так что сведения о прошлом люди черпают сегодня, как мне кажется, в большей степени из «Огонька», из толстых журналов... Короче, из исторической публицистики. И мои претензии относятся в равной степени и к кинематографической, и к журнальной. И главная из них — мифологичность.

Часто говорят (и здесь эта фраза прозвучала), что в советское время у нас «отменили религию». Не могу согласиться. Просто одну конфессию заменили другой — с новым священным писанием, с новым пантеоном святых и даже с новыми еретиками. В общем, со всем традиционным набором конфессиональных прелестей. Нынешнее же якобы восстановление религии — это только переход в другую конфессию, смена знака при сохранении самого заряда мифологичности и нетерпимости.

Л. Козлов. Ради уточнения позволю себе одну цитату: «Уже давно замечено, что фанатизм русской радикальной интеллигенции тесно связан с ее бессознательной религиозностью. Всякую социальную утопию она воспринимает как религиозный догмат, как откровение, коего каждая буква священна...» — и так далее. Это — князь Евгений Трубецкой. Я вспомнил эти слова для того, чтобы у нас не возникло уравнивание истинного религиозного сознания с извращенным религиозным сознанием.

В. Кобрин. В плане общественного сознания я бы охарактеризовал наше время как

эпоху перевернутых стереотипов. Вспомним господствовавший в общественном сознании стереотип гражданской войны: непреклонные и честные аскеты в черных кожанках, мечтающие о счастье всего человечества, а с другой стороны — спившиеся морфинисты и кокаинисты, насильники в золотых погонах.

С. Шмидт. Но был «Чапаев» — каппелевская атака, которая стоила всего остального.

В. Кобрин. Это было одно из исключений. (Можно вспомнить, например, и картину «Адъютант его превосходительства», которая хотя и не меняла в целом стереотип, но показывала, что и на «той» стороне были порядочные люди.) Теперь же стереотип перевернулся. Теперь романтизированы «корнет Оболенский» и «поручик Голицын». А вчерашние герои сегодня характеризуются как звери и негодяи, одержимые манией расстрелов, или — в рассуждениях авторов «Нашего современника» и «Молодой гвардии» — еще и как русофобы-инородцы.

А ведь гражданская война страшна тем, что зверство охватывает обе стороны. Вспомните хотя бы рассказ Бабеля из «Конармии»: зверем был и отец, убивший сына за то, что тот красный, зверями были и два других сына, зарезавшие своего отца. Разве деникинская разведка была лучше ЧК? Разве не было виселиц, расстрелов, массовых порок, сожженных деревень, еврейских погромов с той стороны? Нет, не ангелами были Оболенские и Голицыны (естественно, говорю не о конкретных носителях этих славных фамилий: кстати, двое князей Оболенских — известный Осинский и его брат — были большевиками). Достаточно прочитать «Дни» В. В. Шульгина, человека, ненавидевшего Советскую власть и революцию, активного участника белого движения. Он прямо писал, что белая армия перестала быть белой: утеряла чистоту своих одежд. И рассказывает о молодом офицере, «мальчике» из интеллигентной семьи, щеголяющем в новеньком полушубке и на вопрос: «Откуда он у вас?» — с усмешкой отвечающем: «От благодарного населения».

И в этой связи я снова возвращаюсь к «Площади Революции». Мне в рассказе о Миронове не хватало глубины. У Юрия Трифонова — и в «Отблеске костра», и в «Старике» — ее больше. В самом деле: расказачивание — это была, разумеется, гнусная политика. Оправдать ее нельзя. Но надо объяснить, подумать, чем она была вызвана. Вспомнить для этого (может быть, не только намеком), чем был казак с его нагайкой, а то и шашкой для русского революционера.

И еще один момент. Разумеется, вас я не могу заподозрить в подыгрывании шовинистам и антисемитам. Но ведь фильм будут смотреть люди, не столь искушенные в истории. И какое может создаться впечатление? Вот Миронов осмелился сказать правду о еврейском засилии, и, конечно, Бронштейн-Троцкий вместе с латышом Смилгой его сразу скрутили...

Л. Рошаль. Владимир Борисович, не кажется ли вам, что собственно такой постановкой вопроса мы возвращаемся к практике застойных времен, когда говорили: «Уберите вот этот кусок».— «А почему надо убрать? Разве кто-то не поймет?» — «Да мало ли у нас дураков!» Мы все еще рассчитываем на того дурака, который ничего не поймет.

В. Кобрин. Ничего не надо было из фильма убирать. Вся сложность должна быть показана. И порассуждать на этот счет стоит. Ведь нужно ответить на вопрос, чем было в те годы обвинение в антисемитизме, почему оно так воспринималось. И еще один вопрос: а чем вызвано недоверие к Миронову? Тем только, что Троцкий плохой? А чем было обусловлено вообще отношение к офицерству? И были ли основания для недоверия к офицерам, служившим в Красной Армии? Ведь здесь мы приближаемся к огромной трагедии, к трагедии и Миронова, и казаков, и белых, и тех, кто судил Миронова. Именно трагедия, а не уголовная хроника, где есть замечательный, хотя и несколько вспыльчивый, Миронов, в которого стреляют злые люди. Ведь и Миронов не ангел, хотя и жертва. Мне недоставало здесь, я бы сказал, эйдельмановских отступлений. Я как-то показал Натану Эйдельману одну из своих статей. Он в нескольких местах мне советовал: «Вот здесь бы ты порассуждал». В публицистике должен быть какой-то воздух, простор. И в нем смогут поместиться и авторские отступления.

Отходя от вашего фильма, хотел бы сказать еще об одном. Мы сегодня ясно видим тупиковость того пути, на который страна вступила семьдесят лет назад. Отсюда возникает резко отрицательное отношение и к тем, кто делал революцию, условно говоря к «комиссарам». Однако надо задуматься: а какими своими чертами они привлекали к себе симпатии многих порядочных, честных людей, правда, романтически настроенных? Ведь не лукавил Есенин, когда писал, что отдаст всю душу «Октябрю и

Маю», а обращаясь к крестьянам, определял Ленина так: «Он — вы». Что так привлекало в Дзержинском Маяковского? А Багрицкий, который в «Думе про Опанаса» показал удивительную по жестокости картину гражданской войны. Помните: «Ну а кто поднимет бучу, не шуми, братишка: усом в мусорную кучу. Расстрелять и крышка. Чернозем потек болотом от крови и пота». Для командира продотряда Когана Багрицкий находит только одну положительную черту: мужество перед смертью. И он тоже писал о Дзержинском как о личности сугубо привлекательной. Если мы не поймем этого секрета, не разберемся в том, что было в этих людях привлекательного, мы не уйдем от перевернутых стереотипов и, значит, не извлечем для себя уроков для настоящего и будущего. Мы по-прежнему будем задавать себе и другим извечный и совершенно ненаучный вопрос: «Кто виноват?» — вместо того, чтобы спрашивать: «Что виновато?» Мы все время ищем виновных. Пока мы ищем дьяволов-совратителей в прошлом, нас подстерегает опасность вернуться к «охоте на ведьм» в настоящем и будущем. Историю представляют себе вроде изображения на иконе Страшного Суда: здесь праведники, а здесь — грешники. И никаких полутонов. А простая перемена местами праведников и грешников не изменяет сути представлений.

С. Шмидт. Однако в Страшном Суде они не переворачиваются.

В. Кобрин. Но мы меняем конфессию, а потому наши праведники становятся грешниками и наоборот. Как античные боги стали бесами для христиан.

С. Шмидт. Площадь нашей революции — даже в представлении профессиональных историков — действительно всегда была ограничена: замечательные герои, верящий им народ и толкающие к сопротивлению, не понявшие революцию враги. И лишь изредка они могли показаться достойными противниками, как каппелевский отряд в «Чапаеве». Но все было сложнее. Эта сложность нашла свое отражение в художественной литературе, особенно в «России кровью умытой» Артема Веселого, надолго изъятой из обращения. И стреляли по убеждению с обеих сторон. И благородные люди были по обеим сторонам от линии раздела-фронта. И жестокость дикая была и там, и там. Гражданская война — это война «граждан» друг с другом. И для многих Миронов в «Площади Революции» — открытие. Воистину народный герой гражданской войны. Даровитый оратор и писатель — из народа! И при внутренней интеллигентности — темные пятна в сознании. Какая-то одержимость! Становится ясно, что по убеждению революцию делали не только возвратившиеся из-за границы интеллигенты или уже отбывшие каторгу политзаключенные, а и те, кого революция сама преобразила. Наверное, были и другие герои тех лет, похожие на Миронова, о которых мы так мало знаем. Миронов — именно героический образ. И трагический! И ясно, что гражданская война была трагедией и для народа, и для многих его вождей.

Очень хорошо, что в фильм включены кадры со Смилгой. Это удивительная фигура. Член ЦК партии в 26 лет, из тех, кто действительно в те месяцы делал революцию безоглядно и самозабвенно. Мне это напоминает «Девяносто третий год» Гюго — и осуждение, и ходатайство о помиловании. «Я не мог тебя не осудить за то, что ты ослушался указаний сверху, но я понимал, что ты сделал это ради лучших побуждений, и сам же ходатайствую о твоем освобождении». Этот какой-то романтический образ не укладывается в наши привычные схемы.

Но меня очень раздражал конец фильма. Повторяющееся метро со сделанными фигурами, как будто мы сами не додумаем, не поймем. Уходит тоннель — по современным представлениям, путь, по которому мы куда-то сможем выйти или, наоборот, все встретимся. А тут — нарочито сделанные фигуры современных, кстати, внешне интеллигентных людей, едущих в вагоне метро, уставших или продолжающих ни о чем не думать. Не так всё — все сейчас включены в политику, и хотя уже устали от нее, все равно продолжают смотреть трансляции съездов и сессий.

В. Кобрин. А вы уверены, что у Смилги была ситуация «девяносто третьего года»? Не было ли здесь некоего заранее поставленного спектакля?

С. Шмидт. Конечно, была и игра. Но в расчете на благородство тех, кто верит.

Л. Рошаль. Это все была игра. Политическая игра. Но это был и театр, густо заквашенный на крови. Ведь Миронов и другие приговоренные сутки просидели в камере смертников в ожидании расстрела, не зная, что еще до вынесения приговора родилась идея помилования.

Но мне хотелось бы подчеркнуть, что картина делалась не о Миронове, а именно о площади Революции, о площади, понимаемой как пространство. И фильм в сущности о предельно простой вещи, за которой, однако, идут внахлест сложнейшие социально-нравственные проблемы револю-

ции: революционная идея ради человека или человек для революционной идеи? В первом случае ее параметры могут приобрести всечеловеческий масштаб, во втором — узость и темноту бесчеловечной бездны. И все летит в бездну, как в тартарары, ибо человек в этом случае перед лицом идеи, каким бы розовощеким лицо не выглядело, превращается в ничто, в ее жалкий придаток. Идея, работающая на самое себя, не помогает людям, а сжирает их. При этом не имеет значения, красная ли эта идея или белая. Именно поэтому у нас в картине бесконечные траурные процессии и столько гробов. Именно поэтому найденный в хронике кадр расстрела поворачивается то в одну, то в другую сторону. Именно поэтому у нас на похоронах красных возникает «белогвардейская» музыка, а на похоронах белых — музыка борцов с ними. «Бешеное, испепеляющее время» — как сказано в картине. И именно поэтому мы обратились к далеко не однозначной, противоречивой фигуре Миронова, который уже в 1919 году чуть ли не на всю Россию закричал, что безвинное и бессмысленное, пусть и освященное идеей, уничтожение людей ведет на самом деле не только к гибели людей, но и — идей.

Фанатизм в реализации идеи и ставит ее превыше общечеловеческих ценностей, в том числе и ценности жизни человека. Фанатизм сузил пространство Революции, ее идею до предела, если не свел ее на нет, уступив «свято место» — контрреволюции, страху, насилию и террору. В этом была трагедия революции, выразившаяся и в личных трагедиях фанатиков.

С. Шмидт. Благодаря кинематографу у нас существенно расширяется круг первоисточников знаний о семидесяти годах советской истории, особенно об интересующих нас политических деятелях. У нас были прежде не нами отобранные явления, не нами отобранные документы. Мы узнали, что документов было гораздо больше — их от нас скрывали, что лиц было гораздо больше — их просто не упоминали или неправильно толковали их поступки. И теперь мы сами можем во всем разобраться. Ведь у нас и в самом деле однотипные представления о тех же большевиках, которых связывают исключительно с деятельностью ЧК или, наоборот, с деятельностью какого-нибудь идеалиста, например, Усиевича, который шел на казнь, чтобы не казнили и не расстреляли никого другого.

Л. Козлов. Или с деятельностью масонов.

С. Шмидт. Но это уже новейшее. Кино значительно расширяет картину. Мы видим, с кем и когда рядом был Ленин, с кем — Сталин. Когда мы видим в кадре Сталина, Зиновьева, Бухарина, Каменева... всех вместе, тогда уже трудно думать, что они были врагами с самого начала. Содержание кадра говорит о другом. Но документальный материал освобождает от односторонних взглядов, которые мешают и сегодня.

Л. Козлов. Это очень важно. И кстати сказать, фильм «Площадь Революции» в силу того открытия, которое ему предшествовало и которое его определило, а именно открытие Миронова и документов, с ним связанных,— намечает и большие возможности, и серьезные проблемы. Потому что шок первоначального открытия материала во всем его огромном и неожиданном многообразии должен, мне кажется, смениться новой конкретностью понимания, что к чему и кто есть кто. А в этом отношении интересен фильм «Другие и Сталин» — галерея очень разных исторических фигур, связанных между собой логикой борьбы за власть...

С. Шмидт. И одновременно — логикой самосохранения. Коллективного самосохранения.

Л. Рошаль. О чем говорил герой одного из просмотренных нами фильмов — Фрейд в «Толковании сновидений» А. Загданского[1].

Л. Козлов. Сейчас открывается большая возможность заняться «конкретным человековедением» и рассмотрением если не каждой, то многих из этих исторических фигур в их действительном внутреннем масштабе, действительном трагизме, действительных «высотах» и «низинах» — во всем том, о чем говорил Сигурд Оттович. Иначе привычная одномерность восприятия и оценок сегодня приведет к тому, что между Чичериным и Зиновьевым нет никакой разницы, так же как и между...

В. Кобрин. Чичериным и Ежовым.

Л. Козлов. Или даже между Дзержинским и Ягодой как бы тоже нет разницы. А разгадка того, что такое, скажем, на самом деле Дзержинский — задача чрезвычайно серьезная. Более серьезная, чем мы это себе представляем.

В. Кобрин. Помните пророчество Дзержинского в письме Куйбышеву? Революция может найти своего похоронщика, который придет в костюме, украшенном красными революционными перьями.

[1] Подробно об этом фильме см. статью Л. Рошаля «Что касается мужской половой сферы, то...» («Искусство кино», 1990, № 11).

Л. Козлов. Да. И, говоря об отличительности фигуры Дзержинского, мы вовсе не отвергаем вопрос о том, насколько закономерной (а может быть — предопределенной?) была эта смена фигур: от Дзержинского через Менжинского к Ягоде, Ежову и Берии. Тем не менее разгадыванием личности как личности стоит заниматься. Но пока очень редко удается то, что можно определить как исторический кинопортрет.

С. Шмидт. Здесь нетрудно заметить то, что я назвал как-то синдромом Добчинского и Бобчинского: первым сказать «э». О Бухарине фильм был очень нужен. И вот в фильме «Николай Бухарин» мы видим, как проявляется миф в сознании создателей картины: Бухарин — «любимец партии», и главное в его жизни — партия. Правда, проскальзывает, что в возрасте сорока с лишним лет он сумел влюбиться в юную девушку, а это несколько расходится с каноническим представлением о вожде революции... В целом же в фильме только политика и неудачи в ней.

Между тем Бухарин остался неисправимым идеалистом в жизни, причем совершающим жесточайшие ошибки, результаты которых сам же и пожинал. И он жил в мире культуры, художественного и научного интеллекта, как бы отодвигавших политику. В семье его дочери из его библиотеки сохранились книга Верхарна и книга о Гёте с пометками Бухарина. И не нужно искать в его выступлениях — возьмем самое известное: съезд писателей — эзопов язык 1934 года. И когда он противопоставлял Пастернака Маяковскому — он просто позволил себе любить одного, не признавая другого. Воспитанный на зарубежной поэтической символике, он не понял поэтическую талантливость Есенина. Но он был даровитым ученым, академиком, был основателем и руководителем научной работы о законах организации науки, в 1936 году прочитал в Париже доклад о современной культуре. Об этом практически ни слова в фильме, хотя Бухарин не вмещался весь только лишь в сферу политической борьбы.

Мне вообще кажется, что, по-видимому, в конце жизни многие из бывших великих вождей поняли, что их ставка проиграна, им в политику не вернуться. Может, они и ожидали что-то подобное тому, что произошло сейчас: общество будет разочаровано, о них еще вспомнят и они еще будут полезны. Но они искали применения своим дарованиям и интересам. Каменев в последнее время занимался наукой, литературоведением, руководил издательством «Academia», основал Институт мировой литературы, писал о Герцене, был тесно связан с кругом литераторов и ученых... Как ни странно, даже Зиновьев — сейчас напечатали в «Известиях ЦК КПСС» материалы готовившейся им книги о Ленине — искал, сопоставлял как ученый.

В реальности двумя крупнейшими организаторами, чуждыми, видимо, всему, что касалось культуры, и думавшими лишь об организации власти, были Свердлов и Сталин, кстати, не терпевшие друг друга. Это только на старости лет Сталин понял, что ему нужно стать еще и «великим ученым», а раньше не только не стремился к культуре, но даже не стеснялся своей малой культуры и ненавидел людей культуры. Но в окружении Ленина было много истинных интеллигентов. Это были люди большого культурного масштаба, с тягой к научному или художественному мышлению и изначально, до того как вкусили власти, настроенные высоконравственно и даже жертвенно.

Все это в фильме о Бухарине осталось за кадром. Как будто разговор идет о Молотове, или о Маленкове, или вовсе о человеке типа Брежнева или Подгорного. Повторю, в окружении Ленина было много настоящих — образованных и даровитых — интеллигентов.

В. Кобрин. Я хотел бы продолжить вашу мысль. Откуда у большевиков, в том числе у Ленина, антиинтеллигентские настроения? Мне кажется, одна из причин в том, что они сами интеллигенты. Саморефлексия, самоосуждение — характерная черта интеллигенции. Как для XIX века характерны кающиеся дворяне, так и для XX — кающиеся интеллигенты. Вера Инбер, которую я в общем-то не люблю, как-то писала, что ей хочется дать объявление: «Меняю уютную, чистую детскую с ванной» на «соседство с гармонией пьяной». Это верное отражение настроений интеллигенции — на фоне тяжелой жизни народа стыд за свое благополучное бытие. Так что антиинтеллигентское настроение у большевиков — прежде всего гнев, направленный на себя. Но стоили эти настроения всему обществу очень дорого.

С. Шмидт. Фильмы, которые мы увидели,— неоценимый источник информации. Но, естественно, возникает вопрос о степени художественности. Мне кажется, в этом смысле нужно больше доверять современному — не такому уж глупому — зрителю, который особенно в последние годы многое увидел и понял, знает, может быть, даже

больше, чем знали авторы фильмов, начиная работу. (К тому же когда мы видим в течение одной недели или даже дня Горбачева, Рыжкова, Ельцина, Полозкова — мы хорошо представляем себе, что такое образ поведения людей у власти. И нам уже легче воспринимать с экрана находящихся рядом Зиновьева, Бухарина, Сталина, Троцкого...)

У меня есть существенная претензия к фильму о Хрущеве «Переворот». Он во многом интересен. Но мне хотелось бы знать, чем руководствовался режиссер, включая в фильм те или иные интервью-свидетельства. Скажем, мне понятно, почему в картине беседуют именно с Шелестом или с Вороновым. Но почему задают вопросы и выслушивают Семичастного и забывают о «железном Шурике» — Шелепине? Или Шелепин не хочет давать интервью, или к нему не хотят обращаться? Это мне, зрителю, должны объяснить. Зритель должен знать принципы такого рода отбора, знать, с каким составом материала пришли к нему создатели фильма. Ведь более чем странно, когда из рассказа о важном событии выпадают его участники, когда не используются те или иные документы.

Л. Козлов. Это относится и к делам историка, и к делам кинематографиста, занимающегося историей. Все мы читали «1984» Оруэлла и помним главы из книги Эммануэля Гольдстайна, где описывается режим, при котором происходит постоянное, непрерывное и перманентное переписывание истории заново. Так вот одна из антиномий, так никогда окончательно и не разрешимых, но постоянно разрешаемых в процессе, состоит в том, что историю в самом деле приходится переписывать. В интересах самой истины.

В. Кобрин. Не то что в интересах истины, а потому, что историк никогда не свободен от социального опыта своего поколения. Недаром говорят: каждое поколение заново пишет историю.

С. Шмидт. Кстати, это хорошо показано в «Сталинском синдроме» Ю. Аликова и Р. Ширмана: картина фиксирует достаточно широкий спектр мнений о прошедшей истории, да и о сегодняшних политических событиях, а кто-то из документальных персонажей даже прогнозирует — во всяком случае, пытается прогнозировать — будущее, правда, иной раз самоуверенно и безответственно. Полагаю, что если «Сталинский синдром» будут смотреть в начале следующего тысячелетия, то фильм даст четкое представление, о чем и как в связи с политикой размышляли и спорили в 1989 или 1990 годах. Как и о весьма подвижном (очень типичном для нашего времени) состоянии, в котором пребывает наше общество — в поисках новых идеалов, в отрицании старых мифов.

В. Кобрин. Но главное — мы должны научиться понимать, что жизнь многовариантна и полифонична, что окружающие нас люди, в том числе и главные актеры политического театра, лишь в ничтожном меньшинстве состоят из абсолютных дьяволов и абсолютных праведников. Большинство же — обыкновенные смертные, со своими недостатками и со своими достоинствами.

Литературная запись Л. Калгатиной

Александр Трошин

«Максимально горько»

«Мать» Панфилова и мы

Глеб Панфилов сделал «несвоевременный» фильм; за это ему от нынешних большевиков (из цеха критики) тумаки и шишки. А широкий зритель... он и вовсе не ходит сегодня той улицей, где с афиши панфиловская «Мать» зовет,— ему своих забастовок и баррикад хватает. В общем, фильм обречен идти среди нас один, вроде того как в нем самом, в сцене первомайской демонстрации, Павел Власов с товарищами (с горсткой, а не людской рекой, как в повести!) проходит со знаменем своей веры в руке по живому коридору, составленному из равнодушного любопытства, угрюмой озлобленности, непонимания.

В этой сцене, встревоженной предчувствием значительно большей беды, чем ожидавшие горстку бунтовщиков штыки (исторической беды или бытийной, потом узнаем), в ее зримом, да и акустическом тоже, неуютстве, в лицах ее участников, на которых к злободневному нетерпению примешалось смутное сомнение (будто они знают — хотя ведь не знают! — какие испытания их вере приготовила история),— проступает глубинная связь панфиловской картины с реальностью, в которой мы живем сегодня. Где мы уже не зрители, а все до единого участники — с той или другой, или с какой-то третьей, если она есть, стороны. Реальностью бурлящей, заряженной нетерпимостью, измучившей всех нас. Уже не примиряющей нас на будущем и выбивающей из-под наших ног прошлое, его трагическую оправданность. И фильм-то эта реальность нашими устами отвергает (почитайте его критиков!) как раз по подозрению в традиционном романтическом оправдании той революции, о которой теперь чуть не на каждой улице говорят, с голоса несомневающегося Юрия Николаевича Афанасьева: «не удалось», «не надо было», «ошибка», «навязали». Понятно, на романтическую «Мать» сегодня не идут и не пойдут. И лишь из уважения к Панфилову не видят тут «партийного задания». Думают: последний романтик, опоздал, уговорил себя, «основоположник» попутал.

А может, вовсе не романтик? Вперед посмотрел? И вычитал у «основоположника» что-то такое, что мы не прочитали (быть может, как раз оттого, что нам его много читали)?

Я говорил о суровых критиках фильма, поторопившихся со своими приговорами, которые они — такое впечатление — сначала написали (по предвзятому отношению к повести и к самому Горькому), а уж потом пошли смотреть картину. Однако и единомышленники фильма не молчат, но... благодарят они его создателей, в сущности, за то же. За тот же самый романтизм, за который первые бранят. За «возвращенные», «очищенные от напластований» внеисторические духовно-опорные аксиомы. Это, конечно, ближе к истине. Как всякая благодарность истиннее гордыни. Но истина тут еще не полная. А полная где — посередине?

Она нам в фильме непременно явится, если откроем глаза и уши во всю ширь, не будем пеленать их, как бинтами, близколежащими, упрощенными, ополовиненными («уворованными», по поговорке) правдами, неважно, где и когда мы их готовыми взяли: вчера ли в школе, сегодня ли на митинге.

Смотрите! Вот мир, он несовершенен. В нем непролазная грязь, в нем мрак, в нем скотство. И человек, весь вечер топивший свою тоску в трактире, валяется теперь в луже, не имея сил подняться и хоть на четвереньках доползти домой. А над всем этим — песня. И какая! Именно та, красоту которой мы забыли, она давно у нас стала знаком этакого бесшабашно-хмельного, гуляй Вася, состояния. «Шумел камыш» — у нас давно называется не песня, а, простите, степень

Продолжаем дискуссию о фильме Г. Панфилова «Мать», начатую в статьях З. Абдуллаевой и А. Плахова. См.: «Искусство кино», 1990, № 11.

опьянения. И вот нам песню вернули, всю, с первого, который еще как-то помним, до последнего, который уже не помним, куплета. О темной ночке, возлюбленной паре, слезах поутру и — речке, в которой обманутая «дева мертвая плыла»... Жизнь, одним словом. С которой поэтически примиряет, которую поднимает до Судьбы улетающая в серое небо песня.

Эта картинка в начале, которую режиссер держит перед нами долго, даже очень долго, как и та, с высокой церковью посреди убогих людских домишек, возникающая время от времени на экране в разные часы и погоды, одновременно и дразнит противоречием, и снимает его, представляет мир до странности уравновешенным. Хотя и до боли бедным, недостойным человека. И грязь эта не из «физиологических очерков» жизни, а из очерка мира, из его Театра. «Поэтическая гармония противоречий» — сказано о таком.

Ну, а дальше, как у Горького же в «На дне», «такую» песню испортили. Другого не могло быть. Человек, что в луже лежал, поднялся. Стал бунтовать. Пусть не сам — сын за него, не в этом дело. Дело в том, что так жить он уже не хотел, на малодостойной, дочеловеческой гармонии примириться был не в силах. Так начинались все революции — вчерашние, сегодняшние. И те, что будут завтра, а они будут, дай только Бог, чтоб разумные, без крови. В «разумную» революцию и идет — у Горького, у Панфилова — Павел Власов.

Но сначала пройдет через животное отчаяние, через бунт, мальчишески-бессмысленный и беспощадный (помните, на заводе: «Царя долой! И царицу долой!»). Или по следам сгоревшего в пьянстве отца попытается забыться, приняв за конечную истину бунт плоти («Жрать давай! Курить буду! Любовницу приведу!»). Вера, детская, с подарками к Покрову, покинула его, и распалась на осиротевшие половинки его прежняя, щенячье-примитивная гармония. Щеночек не зря мелькнул в одной рамке с ребенком: приплюснутые к оконному стеклу две мордочки умилительно схожи... Наконец, на краю гибели, Павел прозревает. Свет ложится на его чело. Какой дорогой идти и к какой гармонии, он отныне, по всему видно, знает.

Он знает даже больше — это тоже видно. Иначе бы откуда у него эта подчеркнутая печальная бережность в отношениях с матерью. Да, впрочем, со всеми женщинами, просто с матерью мы его видим чаще. Он осторожен с ней, как с хрупким предметом, словно знает, что ему начертано ее потерять. Она ему при тюремном свиданий, наивно радуясь, об опасных листочках, что вновь появились на заводе, а он ей, зацепившись за слово благожелательного охранника: «Говори, мама, о семейном!» Он старается удержать мать в доме, будто знает: пока она там, пока женщина, пока любит, мир хоть и сотрясается, но не до основания. Собственно, и сотрясти-то мир Павел уговаривается с товарищами только до того этажа, пока это не угрожает основанию. Разрушится оно — ничего не будет. Одичаем, выродимся. Историю человечества придется начинать заново.

И с матерью тоже — не хочет, но вовлекает... Революционное чувство в Павле сталкивается с его же охранительным и — побеждает. Другой раз он даже срывается, требуя от нее невозможного: радости, когда сыновья добровольно идут на смерть. Она же не в силах переступить себя. Цепенеет в страхе, давится от слез. Но входит-таки по-женски, по-матерински в сыновье дело, и чем добросовестнее она в нем, тем страшнее. Павлу бы остановить ее хотя бы в ту минуту, когда она по неразумению собственноручно подписала себе, всему основанию мира приговор: неведомое ей слово «самодержавие» перевела на знамени по неграмотности в женский род. И он потом, поколебавшись, прокричал, не ведая, к чему зовет: «Долой САМАдержавие!» Но ведать об этом трагически не дано реальному участнику реального исторического процесса.

Однажды в «Киносерпантине» Андрей Кончаловский (это было едва ли не первое его появление в телеэфире после долгого отсутствия) сослался, уже не помню, в какой связи, на Горького, и когда ведущий передачу Марк Захаров перебил: «А вы можете сегодня читать Горького? Признаюсь, мне он что-то неинтересен», свободный от здешней идеологической конъюнктуры собеседник молниеносно ввернул: «Да мне тоже неинтересен... пока я его не читаю. А начинаю читать, такие бездны открываются...» (цитирую, как вы понимаете, по памяти). Глеб Панфилов стал читать Горького открытыми глазами. Сначала «Вассу», за ней «Мать». И заглянул в бездны.

Он, конечно, не прошел, среди многого другого безумно интересного, мимо этого места в «Матери» (это когда мать уже в городе, живет у революционных интеллигентов):

«Всегда напряженно вслушиваясь в споры, конечно, не понимая их, она искала за словами чувство и видела — когда в слободке говорили о добре, его брали круглым, в целом, а здесь все разбивалось на куски и мельчало; там глубже и сильнее чувствовали, здесь была область острых, все разрушающих дум. И здесь больше говорили о разру-

шении старого, а там мечтали о новом, от этого речи сына и Андрея были ближе, понятнее ей...»

«Чувства», «чувствовали»... «круглое», «целое» добро... «все разрезающие думы»... Вот куда поманила Панфилова-читателя «Мать», вот на каком вопросе он сошелся с Горьким. Он разглядел у Горького этот неразрешенный «русский вопрос» и положил его в фундамент фильма. И горьковская фабула вдруг заиграла смыслами, мимо которых мы в школе и в жизни «проходили». Мимо которых, если на то пошло, прошел и сам Горький, когда торопливо писал свою повесть, по тем временам «диссидентскую», да еще вышедшую впервые в «тамиздате». Он от них уходил, убегал, прятался, обманывал себя, вытягивал вверх (только не по партийному заказу, как хотят сегодня думать, а по искреннему убеждению) романтико-революционную идею, а они-таки, подспудные инакомысли, пробивались на страницы.

Невелика смелость сегодня написать о повести «Мать»: «Унылая и обедненная человеческим материалом горьковская прокламация» (В. Шмыров). Или: «Так или иначе, горьковский сюжет — не самое интересное в картине» (А. Плахов). Или: «краеугольный булыжник социалистического реализма», «торопливый, слащавый и маловразумительный горьковский роман» (В. Матизен). Или: «То, что «Мать» не лучшее произведение Горького, теперь уже, кажется, не является тайной. На мой взгляд, это одно из наиболее худших, «идейных» сочинений художника...» (В. Гульченко)[1]. Увы, приходится отказать моим коллегам-современникам в дерзости, на которую они, как на «проходной балл», рассчитывали. Вот суждение самого Горького из письма 1927 года (между прочим, не тайного): «...«Мать» — книга действительно плохая, написана «в состоянии запальчивости и раздражения», с намерениями агитационными, после 1906 года. Полагаю, что своей цели она — в некоторой степени — все-таки достигла, что, однако, не делает ее лучше, чем она есть». Или из другого, более раннего письма: «Я думаю, что моя книга мне не удалась. Она хаотична, лишена внутренней гармонии, сделана с очевидной небрежностью и без должного уважения к стилю. Если бы мне пришлось написать критику на Горького, она была бы наиболее злой и наиболее беспощадной. Поверьте мне, что я не принадлежу к поклонникам Горького». Или вот: «...«Мать» я написал в Америке, летом 6-го года, не имея материала, «по памяти», отчего и вышло плохо». Приводить еще?

И вот еще что интересно. Лучше кого бы то ни было зная, сколь несовершенна эта вещь, Горький ее после не переписывал (во всяком случае, так основательно, как «Вассу Железнову»), но и не выкидывал из своего собрания. Отчего? Не оттого ли, что повесть «Мать» — дымящееся свидетельство (тем и ценна!) непрекращавшейся внутренней борьбы писателя, в которой на этапе девятьсот шестого года, когда книга писалась, победил революционер-романтик. Как на другом этапе, когда явь пошла дальше книги, когда восторжествовавшая революция смертельно оборонялась, в Горьком восстал гуманист, и тоже, между прочим, романтик. Дымящееся свидетельство этого восстания — «Несвоевременные мысли», пульсировавшие в девятьсот семнадцатом — девятьсот восемнадцатом, когда писались, непримиримостью и скорбью.

Они связаны с «Матерью» не только названием (с известным ленинским отзывом о ней: «очень своевременная книга»), но теми страницами, где Горький, что называется, выложив на стол как обвинительный документ революционную вандею, заговорил о «великой культурной роли» женщины, матери всех людей, способной внести любовь в ожесточившийся, направляемый нетерпимостью мир и тем спасти его от саморазрушения, вытащить за волосы из грязного, кровавого беспредела, как опасно заигравшегося ребенка. Вчера он восхищался: женщина, мать встала рядом с сыном в справедливой борьбе и даже, когда потребовалось, его заменила. А теперь... Увидев, над какой пропастью мир повис, когда уже и женщина, доведенная до отчаяния, кричит: «Расстрелять! Перевешать!», Горький истошно взывает: «Мать! Уведи сына домой! Женщина! Исцели его «непомерной любовью»!..»

Противоречие.

Горький так и не разрешил его, хотя мучался им сильно, и героев своих — не только в поздних произведениях, но и раньше, в соседних с «Матерью» — упрямо водил по этому «достоевскому» аду. По воспоминаниям современника, кто-то из навестивших Горького в последние годы его жизни спросил, как он определил бы время, прожитое в Советской России. Максим Горький, помолчав немного, ответил: «Максимально горьким»... Может, вложил сюда страдание не только от страшной путаницы вокруг, которая и его, мы знаем, коварно вовлекала — на ролях участника, а еще оттого, что «мысль не разрешил», ту, что за ним всю жизнь, как тень, ходила?

[1] Цитирую по: «Экран и сцена», 1990, № 20, 17 мая, с. 4—5.

Панфилов-художник, не выбиравший историю, которую он, ее наследник, как все, в себе несет, давно и своими путями подошел к этой «неразрешенной мысли», кружит вокруг нее и не отступает. То-то у него во всех картинах, начиная с первой («В огне брода нет»), в какой-нибудь сцене обязательно «достоевские» разговоры. Или, на худой конец, вопрошающий взгляд, обращенный в историческую даль из потревоженного сознания. Теперь он эти вопросы векам и дню задает вместе с Горьким в самом, так сказать, эпицентре взрыва, там, где поистине сотрясались, продолжают сотрясаться почва и судьба.

«Мать», как и в начале 80-х «Васса»,— трагедийная картина, в самом что ни на есть классическом выражении: с трагическим героем и трагической виной.

Трагедия целостного человека, распавшегося под ударами мира на отдельно взятые «интересы».

Трагедия мысли, отколовшейся от веры, как от материнского дома сын. Именно по этому поводу сюда пришли персонажи из соседних, по времени написания, горьковских вещей, в первую очередь из «Жизни ненужного человека», из «Караморы»... Тот же Яков, к примеру. Загнанный в ловушку «идеей», которая по бездомности, по сиротству легко обратилась в собственную противоположность. И вздернутый им, в возмездие, закомплексованный брат, отрекшийся еще раньше от отца и матери словами филерской заповеди, с расчетом в фильме повторенной. И — Ленин на ухоженной чужбине, простодушно радующийся, как «идеолог возмущения», что в стихии отозвалось и что несовершенный российский мир исправить в таком случае — безболезненно, как комара прихлопнуть. А с другой стороны — самодержец «в семейном интерьере», выказывающий не менее трагическое непонимание...

Трагедия чувства. Отпущенное на волю, без веры, оно рискует совратиться «идеей» и тоже сползти в противоположность. Его удерживает изначально целостным, «круглым», как добро, хранительница дома — женщина. Но в доме она до той поры, пока ее не позовет на улицу, туда, где сын, где муж, матерински — и женски — солидарное чувство. Или, другими словами: пока не позовет История — под любыми псевдонимами. С этой минуты мир зависает над пропастью. Эта тема объявлена в названии, которое отнюдь не прямо перенесено из книги, а родилось после сомнений, как результат напряженного панфиловского собеседования с Горьким, да и с самим собой (а про что, если не про это, все без исключения его фильмы). Эту трагическую тему несут в фильме женщины, все до единой. До той даже, что с мужицкой фразой выходит на секунду в «достоевскую» сцену, где как раз обращают в провокатора «идейного» мстителя Якова. Кстати, замечательная по точности попадания в тему деталь, парадоксальный ее выверт: Якова выследила женщина.

По другую сторону — тоже женщины, переступившие себя, невесты «по справке», выбравшие в мужья «идею». Когда при расставании на пороге дома, заглядывая любимому в глаза, вместо ожидаемого по мизансцене нежного слова женщина-красавица тихо спрашивает, со взволнованными модуляциями в голосе: «Вы понесете знамя?», зал смеется, и он глубоко прав, у него бессознательная здоровая реакция на нарушенную норму (другое дело, что сознание подсовывает ложную трактовку — трагического не распознает). Или в театре: пунцовая то ли от художественного восторга, то ли от волнующего соседства с молодым петушком, девушка с придыханием шепчет ему про... типографский шрифт (!), и смущенный поцелуй — за это. Вот еще, оказывается, кто они, «запрещенные люди» (помимо мужчин с «возмутительными идеями», которых с необходимостью вызывает История): женщины, становящиеся на их место. У Панфилова женщина мелькает даже там, где по книге проходным персонажем — парень. Неподъемный для женщины чемодан с прокламациями передает матери на вокзале совсем юное создание с горящими глазами; в этих пухлых губках особенно смешно звучит торжественно-мужское: «Товарищ!»

И все это не травестирующие оттенки к штампам историко-революционных фильмов; такое «штампует» с трагическим постоянством История. Метаморфоза с мечтательным рисунком Павла, когда рука, нарисовавшая обнаженный женский торс, решительно заключает его в стальные латы,— в первую очередь на эту тему. И лишь попутно тут проговорилась панфиловская боль, что не стала фильмом его «Жанна».

Трагическая вина — слепая. То-то в фильме рассажены по скамейкам слепцы — в напоминание. И посланником Евангелия сюда (как и в повесть) вошла гравюра именно с мотивом неузнавания: Эммаусские ученики не узнают воскресшего Христа. Полюса этой темы, все определяющей в трагическом пространстве,— видение и невидение, знание и неведение,— сходятся в первую очередь на матери, которая и есть в полной мере трагическая героиня фильма, последняя, кто удерживал всеми силами и не удержал моральное равновесие в этом мире (другие — только отражения, сигналы трагедий уже со-

стоявшихся, застывших). А Павел одновременно, по объективному раскладу, и главный антагонист трагической героини (это же он ее первым делом вовлекает, когда невольно, когда сознательно), и сам Трагический герой, хотя его пьеса отложена — сейчас он действует в другой.

(Кстати, Горький, как известно, намеревался вслед за «Матерью» написать повесть «Сын», даже начал ее. Но — бросил; остались лишь следы в других вещах, как он сам указывал исследователям. Увидеть и написать сына как трагического героя — о чем он, видно, уже догадывался — не позволяла переживаемая историческая ситуация. А у Панфилова... Посмотрите, что встроилось у него в режиссерскую биографию между трагедийными картинами «Васса» и «Мать». Трагедия о сыне: «Гамлет», поставленный на сцене московского Ленкома с Чуриковой — Гертрудой.)

Играющий Павла молодой актер Виктор Раков с достойной осторожностью и одновременно ясностью выявляет скрытую задачу этой роли. Павел живет в фильме странно. Он будто обременен знанием, которого нет у других. Он будто знает, что может совершиться в мироздании, и пробует, насколько в силах, это предупредить. «Пойдут только рабочие»,— говорит, как стальным ножом отрезает, Наташе, невесте. Однако не слушают, не узнают. Не слушает и мать — по своей «непомерной любви» к сыну. Ребячливо играется, не ведая, с его «идеей». Хотя бы вот в ту минуту, когда перед зеркалом по-женски залюбовалась, накинув на голову вышитое ею самой знамя. А ведь только что, в соседнем эпизоде, Павел, говоря о цвете знамени, помянул кровь.

Впрочем, не одному Павлу дано в фильме это «внефабульное» знание. «Знает», со своей стороны, по-прокураторски пристально высматривающий что-то в его лице усталый губернатор (И. Смоктуновский). «Знает» что-то и конспиратор-доктор, дававший Павлу книжки, а теперь в музее, как Мефистофель, испытывающий мать. Ведь посмотрите: он прямо не просил, чтобы мать помогла с опасными «листочками», только объяснил, заглядывая ей сбоку в глаза,— она сама, по материнскому зову, не раздумывая, предложила. И дальше она же: «Мне с вами идти или на картину смотреть?» Он, с какой-то параллельной философической мыслью: «Смотреть...»

(«Мефистофеля» подсказал, кстати, сам Панфилов — и тем, что ввел Шаляпина, знаменитого, кроме всего, именно этой оперной партией, и тем, что во всю длину кадра фронтально развернул театральный транспарант-анонс, на котором крупно начертано: «Фауст» Гуно...)

Легче легкого здесь сквозь привлеченный горьковский материал угадывать Евангелие с его напоминаниями, Но, мне думается, гораздо важнее, наоборот,— вернуться от театра Евангелия в историю, в нашу причем, в недавнюю, которая еще болит. Держа неуклонно перед глазами, перечитать ее в масштабе «большого времени» (тут-то реминисценции и в помощь): многое увидится поиному. Увидится самое главное: трагизм — тех революций, девятьсот пятого и семнадцатого, и, по сходству абрисов и клокотаний, этой нашей. И больше: исходный трагизм существования, в котором «исторический человек» никогда, никогда, ни за что не помирится с несовершенным миром.

Критики словно сговорились: дружно отмечают приверженность постановщика «Матери» «большому стилю» — кто снисходительно-иронически (В. Шмыров), кто с отеческим сочувствием, как к жертве «детской болезни» (З. Абдуллаева и — при всех его колебаниях между «нашими и вашими», точнее между «нашими» и «ихними» — А. Плахов). Причем каждый толкует это понятие, как хочет. З. Абдуллаева «так называемый большой стиль» воспринимает «в основном через обстоятельную неторопливость и постановочную добротность кинороманов»[2], навевающих на нее сегодня, как я понял, скуку, а А. Плахов мудрено увязывает «большой стиль» через Висконти, Бертолуччи, Пазолини, Тавиани и... кого я еще забыл?.. — с «левой идеей», которая, «не обеспеченная позитивным опытом истории, все более тяготеет к, казалось бы, чуждым ей консервативным формам, одной из которых и является неоклассический... роман»[3].

Позволю себе и я, раз на то пошло, внести небольшую лепту в стихийную дискуссию о «большом стиле», панфиловской «Матери», предложив такой — мне кажется, больше отвечающий случаю,— набор значений: «большое время», «большие вопросы», «трагедийное пространство», «трагическое видение». Тогда и «бутафорская природа», которую З. Абдуллаева мимоходом отмечает в картине, обнаружит свою жанрово-стилевую оправданность и — необходимость.

Трагическая тема на протяжении всей картины посылает впереди себя тайные знаки, будто надеется предотвратить главную беду, вернуть все в исходное равновесие. То заставит нас засмеяться, за внешнекомическим

[2] «Искусство кино», 1990, № 11.
[3] Там же.

несоответствием спрятав противоречие трагическое до перехвата горла. То призывно-нежным романсом (он проходит рефреном, как в трагедии партия хора) поманит в утраченный мир, где женщина — женщина, и всё — любовь. То впишет в революционно-содрогающуюся фабулу, хотя бы знаком, тенью, проходной фигурой (Шаляпин), колокольчиками нездешнего вальса, музыку жизни, которой на земле одной дано приводить в гармонию противоречия, примирять с ними, как вера; просветлять и поднимать земного раба до «гордого», по Сатину, человека.

Но, конечно, больше тут знаков и воплощений равновесия распавшегося. По этой трагической оси расчерчено, по сути, все пространство фильма, до каждой детали. Даже картина в музее, и та уже не самодостаточная красота, и ту надо объяснять, иначе смысл ее темен. И Павел в суде: «Попробую объяснить то, чего вы не поняли...» Его же, в свою очередь, переводят глухим на пальцах, как программу «Время».

Как памятна еще со школьной зубрежки эта речь и как она незнакома! У нее в фильме «органное» звучание. Она посылается в «большое пространство», говорит и за нас, чуть ли не нынешними нашими, о наболевшем, словами (хотя почти все они есть у Горького — поверьте). Павел говорит о «достойной, культурной жизни», а в завершение: «жалею и вас, судьи!» На этих словах мать засверкала счастливыми слезами: увидела, что Бог в ее сыне есть.

Не видят, не слышат, не узнают другие.

Мы тоже — видим ли? Хотим ли?

«Мать» Панфилова являет нечастое в нашем кино классическое равновесие: дальнего и ближнего, бытийного и исторического, центральных фигур и деталей. И многие реплики, ситуации, родившиеся из конкретного, попадая в это художественное пространство, обретают переносный смысл.

Вот, к примеру, поразительная по меткости деталь — это на тему иллюзии, что удержать добро «неразрезанным», сохранить гармонию в невинности, привязать сыновей, чтоб не ходили исправлять мир, можно, и притом простодушно-просто. Когда в здании вокзала мать разбрасывает веером прокламации, мальчики-гимназисты на скамейке справа поднимают из любопытства, но сидящая рядом их мамаша инстинктивно, как отбирают у детей поднятое с пола, вырывает у них из рук запретные листки и отбрасывает подальше.

Трагическая развязка приходит в свой срок: когда уже у матери, после суда над Павлом, все внутри оборвалось, распалось, она заметалась. И сделала выбор (его делать ей не должно было, но не сделать его она не могла): взялась за непосильный конспиративный чемодан, ступила на дорогу, по которой ушел Павел.

Воистину великая актриса Инна Чурикова на протяжении всего фильма являла перед нами живое воплощение трагически хрупкого равновесия, основанного на любви и вере, а эту, финальную, сцену, когда разломилось, сыграла особенно талантливо и страшно.

Расплату, чтобы мы ее узнали именно как трагическую расплату, за трагическую вину, Панфилов обставляет в открытую по-театральному. Нашел похожую на подмостки натурную коробку без «четвертой стены» и пустил по ней, чуть не с хореографически-стилизованным заданием, двух персонажей, чтобы они по велению «судьбы» встретились: картинно-театрального злодея, с головы до пят в черном (преображенный Яков) и мать, которая от его руки погибнет. От его руки, но не по его воле, он только жанровый исполнитель. Мать даже вроде как сама подставляет себя под его нож. И лишь вслед за этим, с кровью, прозревает. Как же ты будешь жить после этого?..» Слышите? После Этого... Тут явно не только о крови... Спрашивает Якова. Но и Павла с товарищами, которые в эту минуту исчезают в арестантском вагоне. И нас.

Не моралист, а художник, Панфилов «несвоевременное» горьковское противоречие разрешил: оставил его на все времена открытым. А чтоб оно нас не разорвало — вот его и Инны Чуриковой трагическое искусство. Как зрячая вера, спасительное. Заглянувшее в бездну и взмывшее под колосники. Не обманывающее нас какой-нибудь одномерно-простенькой, удобной для временного пользования правдой, а поднимающее до сложной, как жизнь, как мир, истины. И возвращающее нам желание в этом несовершенном мире жить. Как тот романс (теперь его поет женский голос), который примиряющим светом ложится на максимально горький финал.

Почему-то хорошо помнится еще со школы, как у Горького кончается. Отдельным абзацем. «Кто-то ответил ей громким рыданием». Эту строчку, похожую патетически скорбным звучанием на ремарку трагедии, Панфилов снимать не стал. Надеется, что, рано ли, поздно ли, ее исполним в зрительном зале мы сами.

Кино и рынок

Предлагаемый блок материалов — попытка описать и проанализировать доступными нам средствами складывающиеся на наших глазах первичные рыночные отношения в кинопроизводстве. В процессе подготовки материалов мы открыли для себя немало неожиданного и поучительного. Полагаем, что результаты наших изысканий будут полезны для читателей-кинематографистов, и не только для них.

Мы намерены следить за развитием событий на кинорынке и регулярно информировать «ИК» о конъюнктуре.

Сергей Анашкин

Буферное кино?

На экранах кинотеатров ныне доминируют две категории фильмов: отечественные боевики, если так можно назвать достаточно примитивные поделки хозрасчетных и кооперативных студий, и боевики импортные, полученные всеми возможными способами, легальными и нелегальными. Остальные категории кино, а в особенности авторское кино, советское и зарубежное, вытеснены на прокатную периферию в прямом и переносном смысле.

Что это — произвол прокатчиков, блажь производителей кинопродукции, наводнивших экран однотипными лентами с непременными эротикой и стрельбой, или веяние времени и волеизъявление зрителей?

Да, компетентность и дальновидность прокатчиков оставляют желать лучшего. Но их можно понять — они делают деньги. По той же самой причине можно понять и оправдать кинопромышленников. Они хотят сначала разбогатеть, а потом по возможности заниматься искусством. Первое пока удается. Надо сказать, успех достигается не умением, а числом. Рецепт изготовления отечественного коммерческого фильма сейчас прост: берется иностранный образец, адаптируется к нашей реальности, то есть делается более аляповатым и безвкусным (принцип кооперативной майки). Но мне кажется, что ни одному боевику не суждено более повторить успеха «Воров в законе», где Ю. Кара блестяще использовал этот рецепт. Зрители и сегодня не бойкотируют всевозможных невесть кем изготовленных «Фанатов», но среди всей этой продукции как-то не чувствуется явного кассового лидера.

Как относиться к этому мутному потоку, в настоящий момент практически смывшему серьезное кино? Конечно — это беда, но всякая беда предполагает вину. Наше кино, столь долго разделяемое на официоз и оппозиционное ему серьезное кино, стремилось к чему угодно, только не к тому, чтобы дать человеку возможность расслабиться, отдохнуть, получить удовольствие. Наш кинематограф всегда гордился тем, что его нельзя назвать «фабрикой грез».

С политическими переменами официоз как-то самопроизвольно сошел на нет, ибо в эпоху всеобщих размежеваний исчез идеологический монополизм. Вместе с ним исчез и «положительный герой с зарядом социального оптимизма». Оппозиционные официозу направления киноискусства на какое-то время вышли на первый план. Но вот беда: серьезное кино, преисполненное критического пафоса, оказалось неспособно нормально функционировать без своего оппонента. Враги оказались сиамскими близнецами. Официоз предлагал деятельного, сильного героя, действующего, впрочем, во имя ложных идеалов. Авторское кино развенчивало его и сочувственно портретировало аутсайдеров, одержимых, впрочем, весьма смутными и иллюзорными идеалами. Оно крайне редко поднималось до универсализма Тарковского, Параджанова или Иоселиани, а ныне вообще производит лишь откровения для внутреннего пользования. Современное серьезное кино демонстрирует свою

Этой статьей на страницах «ИК» дебютирует молодой критик Сергей Анашкин, выпускник ВГИКа 1989 года (мастерская Л. А. Зайцевой).

неспособность предложить зрителю положительную программу. Его отчаянный императив: «так жить нельзя!» — способен разве что углубить комплекс неполноценности, внушаемый нам отечественной действительностью...

Вот о чем не надо забывать, когда пытаешься оценить феномен коммерциализации нашего экрана. В эпохи нестабильности, ломки структур и устоявшихся представлений у человека возникает настоятельная потребность гармонизировать, стабилизировать свой внутренний мир — наперекор окружающему его хаосу. В такие моменты возрастает роль массовых жанров кинематографа. Часто они просто помогают выжить, оправиться от немыслимых страданий, унижений, обид, как было это во времена сталинской диктатуры или великой депрессии в США. Серьезное наше кино сейчас не выполняет функций релаксации, не дает отдохновения от житейских забот и горестей повседневности. Всевозможная хозрасчетно-кооперативная продукция если и пытается заполнить этот пробел, то на свой лад. К тому же подобные фильмы сделаны достаточно кустарно. Но беда, на мой взгляд, в другом. Воспроизводя внешние атрибуты западной коммерческой продукции, мы проходим мимо положительных ее первоэлементов. В сущности, американская коммерческая продукция, с которой нас знакомят видеосалоны и кабельное телевидение, в большинстве своем строится на простых и гуманных посылках (как бы странно ни звучало это при обилии трупов). Все равно в основе — вера в возможности человека, в его победу над силами зла, вера в ценность и прочность семейных и дружеских уз, в человеческую солидарность. А если такая вера и не отражает всех сложностей бытия, то во всяком случае она помогает выработать «активную жизненную позицию», построенную на коренных, общечеловеческих ценностях.

То, что коммерческое кино обрело верховенство на наших экранах «всерьез и надолго», вряд ли кто станет оспаривать. Вопрос о том, какому зрителю уподобится наш отечественный — индийскому, предпочитающему доморощенную коммерцию, или европейскому, выбирающему американскую. При нашей многоукладности, резком разрыве культурных уровней трудно дать однозначный ответ.

Подрастает поколение, воспитанное на видео. Видеозалы со стандартным репертуаром есть уже в сельских клубах, где и кино-то показывают нерегулярно. Следовательно, видео формирует вкусы молодежи, выступает корректирующим фактором для кинематографа. Возможно, новое поколение уже не захочет смотреть советскую продукцию, не отвечающую их установкам и мировым стандартам. Может настать момент, когда советское кино (и массовые его жанры) будет вытеснено на экранную периферию американскими преимущественно лентами. Подростки, молодежь во всем мире — основные посетители кинотеатров, значит, чтобы заполнить зал (а наши огромные залы — отражение нашей былой гигантомании), надо показывать фильмы, отвечающие их вкусам. Вот кто заказывает музыку!

Тем временем всевозможные организации делают видеохиты достоянием большого экрана. Этот поток уже успешно конкурирует с отечественной продукцией.

Когда-то критики мечтали показать массам шедевры мирового кино в надежде исправить вкус, приобщить к высоким ценностям. Чем это кончилось, мы знаем. Так, может быть, массы правы, предпочитая высокому полету мысли и откровениям киноязыка элементарный ликбез, открывающий простые, но корневые ценности?

Бум западной коммерческой продукции — если он разразится — кажется мне в определенном смысле даже желательным. Он помог бы прояснить наши собственные культурные и моральные ценности, а возможно, и избавиться от некоторых застарелых российских болезней: художникам и их героям избежать запрограммированной жертвенной обреченности, а рядовому человеку — поверить в свои возможности и разувериться во всесилии зла. Тогда обновленное серьезное кино смогло бы, возможно, эффективнее отстаивать свои позиции. Пока же (до тех пор, пока на Западе не прошла мода на «перестройку») ему остается лишь роль экзотического экспортного продукта. Что касается отечественной коммерции, то жесткая конкуренция помогла бы обрести ей свое собственное незаемное лицо. Выживут сильнейшие фирмы, и тогда можно будет говорить об их «звездах», жанровой специфике, эстетическом почерке.

Бывают в истории промежутки, буферные зоны, разделяющие большие эпохи. Похоже, мы живем в такой исторический момент. Наша действительность даже в тривиальнейших проявлениях подобна пульсирующему хаосу. Что это — процесс распада или становления — покажет время.

Свердловск

В зависимости от независимости

Интервью ведет и комментирует Дая Смирнова

Отношение к независимому от государства кинематографу на уровне «фи, герцог...» сменяется спокойным осмыслением и анализом свершившегося факта. Феномен обретает черты естественной и необходимой стадии общего кинопроцесса на пути к новому статусу отечественного кино. Ручаться пока трудно, но, может быть, эта стадия равноценна внедрению так называемой «новой модели» или, прошу прощения, важнее, чем «модель». По странной ассоциации вспоминается чья-то мысль, что социализм надо долго, тяжко и порой безрезультатно строить, а капитализм достаточно разрешить. Независимое кино еще отнюдь не капитализм, но кто знает, что может произойти, пока этот номер журнала будет проходить свой затяжной полиграфический путь...

Позвольте представить ряд размышлений организаторов и участников независимого кинопроцесса.

Президент Ассоциации независимого кино (АНК), президент хозрасчетного объединения «Фора-фильм», заместитель председателя СК СССР **Андрей Разумовский:**

— Своим возникновением мы разрушили длившуюся более полувека монополию государства на производство и прокат фильмов. Но наша главная задача — создать свободный рынок в условиях свободной конкуренции. Мы претендуем на все права, которыми в свое время обладало только Госкино, кроме двух, несовместимых с законами творчества — руководства художественными решениями и вмешательства в производственные планы. Члены АНК сами себе хозяева, сами определяют свою жизнь и судьбы. Это принципиально. Рождение наших вневедомственных коллективов, число которых на I конференции в Кишиневе равнялось 75 (из них 66 студий по производству фильмов), существенно расширило возможности получения работы для кинематографистов. Была огромная многолетняя очередь. А теперь образовался даже дефицит кадров, хотя мы всегда думали, что чего-чего, а кадров у нас в избытке. К нам приходят люди с государственных студий, но упреки в переманивании после Постановления Совмина СССР от 18.11.89 г., вообще выводящего творческих работников за штат, звучат весьма странно. К нам на договора идут те, кто не разучился хорошо и интенсивно работать, а мы хорошо платим, гораздо больше, чем государство. Нас в принципе полностью устраивает переход страны на рыночную экономику, ни в коем случае нельзя упустить возможность жить и дышать по-другому. Мы все созрели для новой деятельности, но на данном этапе имеем весьма смутные представления о своих возможностях. Очень важно, что с 1991 года отменяется налог на кино, и кинотеатры, очевидно, смогут тоже взять свою судьбу в свои руки. Тогда можно будет решить, наконец, важнейший для нас вопрос проката.

Мы пришли всерьез и надолго. Думаю, что будущее за системой, которую мы предлагаем, но сегодня мы выступаем за мирное и плодотворное сосуществование разных систем.

С членом совета АНК, коммерческим директором «Фора-фильм» и единственным, насколько мне известно, профессиональным экономистом в руководстве независимого кино **Глебом Орликовским** мы побеседовали о некоторых нюансах финансирования вольного кино.

Г. Орликовский. В нашем понимании слово «независимый» означает абсолютно полную хозяйственную и экономическую самостоятельность во всех направлениях нахождения и инвестирования финансовых и материальных средств...

Д. Смирнова. Я не очень четко ощущаю разницу между финансовыми и материальными средствами. Поясните, пожалуйста.

Г. Орликовский. Чтобы добыть финансы, нам надо обратиться в банк, убедить банкира и расписаться в получении определенной суммы, но это совсем не значит, что мы сумеем отоварить эти деньги в условиях существующей системы. Сегодня есть ряд материальных ресурсов, которые являются рыночными для одних и не рыночными для других, то есть фондовыми. Когда среди производителей появляются независимые предприятия, форма распределения ресурсов между ними и традиционными становится

слишком несправедливой. Один рубль, лежащий в кассе независимого продюсера, не равен рублю, лежащему в кармане директора государственной студии. Госфирмы имеют доступ к лимитам и фондам и получают все по твердым ценам, в том числе и дефицит. У них привилегированное, почти тепличное положение, но я не думаю, что это совсем хорошо. Если рынок все-таки начнет доминировать, такое тепличное воспитание может не пойти на пользу.

Д. Смирнова. Я слышала, что скоро все будут независимыми — и «Мосфильм», и «Ленфильм», и многие другие. Это так?

Г. Орликовский. Я бы хотел проявить очень большую осторожность в этом вопросе. Речь, как я понимаю, идет о проектах организации концернов. На наших глазах разные вещи много раз назывались новыми и красивыми словами, но сути это не меняло. И «Мосфильм», думаю, не переменится, если назовется именем одной из форм производственно-сбытовой кооперации. Я ознакомился с проектом возможного концерна. Юридически он безупречен. Это попытка создать монополистическую структуру, самодостаточную во всем — от снабжения ресурсами до тиражирования и реализации фильмов. Но у нас ведь остродефицитная экономика и абсурдная конкуренция — не продавцов, а покупателей, и «Мосфильм» хочет решать свои проблемы не рыночным путем. Мне кажется, что такая структура не должна была бы встретить одобрения в свете предстоящих реформ. Во всяком случае, о применении к концерну, если он состоится, термина «независимый» не может быть и речи. Мне даже кажется, что этот проект — реакция на угрозу рынка, желание быть выведенным из сферы рыночных законов. Мы живем в очень быстро меняющейся хозяйственной и политической ситуации, и такие попытки могут привести к существенным дисбалансам. Независимое кино в нынешней форме не может похвастаться финансово-экономической устойчивостью. Резкое изменение конъюнктуры может оказаться губительным для него.

Д. Смирнова. Можно ли верить слухам, будто совсем скоро половина кинопродукции страны будет принадлежать независимым студиям?

Г. Орликовский. Говорить об экспансии независимого кино рано. Во-первых, потому что просто нет рынка, а то, что может быть рынком, еще не освоено. Существуют огромные ниши, и независимое кино пытается их заполнить, но тут же начинается ропот против увлечения коммерцией. Это то же самое, что пугать наводнением жителей пустыни Сахара. Давайте сначала освоимся и посмотрим, что такое коммерческое кино. Оно ведь тоже может быть профессиональным и непрофессиональным. Протест против непрофессионализма я полностью поддерживаю, но воспитывать профессионалов коммерческое кино может не хуже, а где-то и лучше, чем некоммерческое. А что касается количества, осторожная экспертная оценка на 1991 год дает число 60. Государственные студии производят порядка 150, и в условиях перевернутого, жесткого дефицита рынка вряд ли возможен его количественный рост. Объем продукции, которая может быть произведена в стране, вообще ограничен и, думаю, не перевалит за 200—220. Так что предположение, что со временем Так что предположение, что со временем половина отечественных фильмов будет принадлежать независимым, имеет под собой некоторые основания. Тем более что уже многие маститые художники осторожно, но весьма определенно заявляют о своем интересе к независимому кино.

Д. Смирнова. Как вы убеждаете банкиров дать деньги и чем руководствуетесь, вкладывая их в постановочные проекты?

Г. Орликовский. Сейчас доступ к финансовым ресурсам наиболее легок, потому что в финансовый оборот вовлечено колоссальное количество средств. Коммерческие банки занимают около двух процентов общественного банковского оборота страны, но это огромная сумма, которой с лихвой хватит на десятки таких кинематографов, как у нас. Этот кредит платный, но независимые, возникшие буквально с нуля, с самого начала понимают зыбкость своего положения и ориентируются на прибыль, особенно в первые годы, пока не встали на ноги и не чувствуют крепких тылов. Похвальная осторожность, которую они проявляют при выборе финансовой политики, является прекрасной школой. Однако я не думаю, что мы уже можем чувствовать себя настолько поднаторевшими в деле безошибочного запуска картин, чтобы выступать по этому поводу публично и делиться опытом. Процент ошибок не так уж мал, но меньше, чем можно было ожидать. Пока мы идем в темноте. С одной стороны, знаем, что целый ряд форм и тем в нашем кино полностью отсутствует, но, с другой стороны, отсутствует и традиция их разработки, то есть гарантии удачи нет. Коммерческий успех далеко не всегда связан с творческим удовлетворением. К удачам мы относим скорее свои некассовые фильмы, что и планировалось. Мы постоянно в поиске. Сегодня в дефиците комедия, фантастика — у нас она поче-

му-то преимущественно детская. Почти утрачена мелодрама, у которой колоссальный зрительский потенциал. Вот мы и стараемся возрождать жанры.

Д. Смирнова. Какую примерно жанровую раскладку можно ожидать от кинопроизводителей АНК в 1991 году?

Г. Орликовский. Думаю, что торжеству формулы «пусть расцветают все цветы» еще будет мешать инерция прошлого, поскольку кадры все те же. Отрицание одних шаблонов часто приводит к созданию других с переменой знака. Новые формы, средства и методы выражения, которые могли бы существенно отличать независимое кино от традиционного, только ищутся. Пока что часто лепится «чернуха», как и на госстудиях. Это эффект периода простого отрицания. Думаю, что эта инерция должна ослабиться, перевариться в тигле времени, а потом возникнет что-то новое, какой-то принципиально новый уровень свободы поиска.

Теперь предоставим слово одному из маститых художников, снимающему третью картину для АНК,— известному кинооператору **Павлу Лебешеву.** Очевидцы рассказывают, что, снимая на «Мосфильме» картину «Ребро Адама», он топал ногами и кричал, адресуясь к администрации, что это его последний фильм на государственной студии. Интересно выяснить — почему?

— Несмотря на некоторые успехи и призы отечественного кино, за последнее время оно стало каким-то хилым, что ли, неполнокровным, бесцветным. Как говорится, ни цвета, ни запаха... У меня такое ощущение, что все картины похожи одна на другую и по стилю, и по тематике, и государственные, и независимые... Отчего же в таких условиях не предпочесть фирму, где больше платят? Мне иногда говорят: «Вот вы продались за деньги». Да, у независимых я могу получить за картину в пять раз больше, чем от государства, да, я продался, сняв невыдающиеся, мягко говоря, картины. А что предлагал мне «Мосфильм»? Я бы не продался, если бы, например, Никита Михалков предложил мне сделать фильм по совершенно новому сценарию на новую тему, если бы я поверил, что это будет новый кинематограф с новейшими идеями, но Никита сам ушел, у него своя независимая фирма. А кто еще мне что-то стоящее там предложит?.. С кем я должен работать? И — за что? Ну, я согласился поработать с Криштофовичем, он мой приятель, у него был милый сценарий, и я снимал практически бесплатно по сравнению с тем, что получаю здесь. А что еще мне могут предложить? Один из бесцветных сценариев, которых мильон на «Мосфильме, где что-то на йоту лучше, а что-то на йоту хуже? Если подумать нормально, чего ради я должен гоняться за этими «йоточками»? Нужно ли мне это? Нет, не нужно. Конечно, когда речь пойдет о возможном шедевре, о том, что мне самому безумно интересно, я могу даже и бесплатно снять...

Ну, представим себе, что я бы снял «Такси-блюз». Получил бы я удовольствие? Клянусь, нет. Я рад за авторов, но убежден, что это не уровень каннской премии, а какой-то случай. Нормальная, приличная, хорошая картина. Но давайте вернемся на лет 15—20 назад. Там были фильмы несравненно более высокого класса, чем делают сейчас,— по уровню искусства, по профессионализму. Даже трудно понять и объяснить, что сейчас с нами происходит. Я все-таки больше надеюсь на независимое кино в смысле улучшения ситуации, потому что к ним сейчас приносят массу новых сценариев и возможен выбор, а условия работы куда более привлекательны. Вот я снимаю «Сукиных детей» с Леонидом Филатовым и каждый день, приходя на съемку, вижу людей, которые хотят работать. И получаю удовольствие от этого.

Люди знают, что им хорошо заплатят тут же, а не в мифическом будущем. Здесь нормальный капиталистический подход, здесь все от осветителя до режиссера чувствуют себя свободными и равными, чего никогда не было и нет на государственных студиях. Там какой-нибудь заместитель генерального директора — недосягаемая суперэлита, внушающая трепет. Его явление на площадку — целая драма. А здесь, когда говорят, что приедет продюсер, все улыбаются и готовятся к совместному обеду. Нормальная, веселая, творческая обстановка.

Независимое кино существует недавно, но быстро набирает опыт и, думаю, скоро может набрать творческую силу, хотя сегодня еще много ошибок. На него, как и на всех, давит прошлое. Вот сейчас один режиссер снял картину, которая никому не нравится. Надо приглашать другого режиссера, который попытается перемонтировать. Я спрашиваю продюсера: «Зачем запускал, если точно знал, что режиссер плохой? Хороший режиссер даже из неважного сценария может что-то сделать, а плохой режиссер и хороший сценарий загубит». Продюсер отвечает, что не мог быть душителем, не мог забрать у пришедшего с надеждой человека, принесшего замечательный сценарий, отобрать его и отдать другому режиссеру.

Так давит прошлое. Все помнят бывших начальников и в ущерб делу боятся быть похожими на них. Но на таких ошибках учатся. В следующий раз продюсер поступит умнее, и начнет появляться хорошее кино. Я верю в будущее независимого кино.

А люди, работающие сейчас на «Мосфильме», по-моему, просто предали идею. И — продали. Ведь идея была — уйти всем вместе и делать новое кино, а они вошли, вцепились, никого не пускают и сидят сами на добре, которое зарабатывали мы все. Превращаясь в концерн, они хотят удушить остальных, но это пока не получается и не получится, потому что лучшие силы потихоньку уходят, а на серятине они ничего не построят.

То, чем сейчас располагает «Мосфильм»,— заслуга всех работавших на нем, а теперь какая-то одна группа людей будет считать, что все принадлежит ей? Ничего подобного. Так не будет. «Мосфильм» должен быть общей производственной базой с одинаковыми условиями для всех. Если же они намерены и впредь драть, скажем, 250 рублей в день за камеру, которая для своих стоит 100 рублей, то они не правы.

В АНК люди разумные, и я уверен, что лет через пять они будут конкурировать с «Мосфильмом» на равных. А пока, к сожалению, среди независимых студий есть такие, которые не имеют права на существование, дискредитируют идею. В каких-то «отмываются» незаконные деньги. Люди готовы вложить большие суммы в кино даже без прибыли, даже в убыток, лишь бы деньги вернулись законными. Таких студий довольно много, и совсем не трудно сообразить, где какие деньги отмываются, но не в Москве, конечно. Здесь чисто — банки. Самое опасное, на мой взгляд, не денежные дела, а то, что на периферии независимого кино фильмы снимают случайные люди. У них не может быть хороших результатов. Все это бросает тень на идею, и АНК необходимо с этим разобраться. Кого-то нельзя открывать или хотя бы не надо принимать в Ассоциацию. Она должна быть чистой.

Среди зачинателей, первопроходцев независимого кино числится председатель кооператива «Подарок» **Марк Левин**, соратник ярого борца за киносвободу Василия Пичула.

Д. Смирнова. Чем сейчас занимается «Подарок»?

М. Левин. Сидим на своих деньгах, лежащих в банке. Имеем только копеечный процент. Пичул пока не снимает, а я стою на своей позиции — ничего не запускать, пока нет настоящего сценария. В принципе я могу финансировать и любого другого режиссера, но подходящей кандидатуры не вижу. Может быть, пойду на долевое участие. Мы не ставим целью быструю оборачиваемость средств, а какой-то прожиточный минимум себе обеспечили. Признаю, что ни один зарубежный продюсер меня не поймет. Для него это дико — иметь деньги и целый год не вкладывать их в производство. Это не объяснишь, это уже специфика отечественного менталитета. Да мы и подустали, потому что у нас все дается большими нервами, излишним расходом энергии и ощущением занесенного над головой топора. Никогда не знаешь, в какие игры завтра сыграют с тобой Минфин или Совмин.

Д. Смирнова. При всем при том вы гораздо больше похожи на продюсера, чем худруки государственных объединений, которых велено называть продюсерами.

М. Левин. Худруки не имеют отношения к продюсерству, а управлением должны заниматься менеджеры. Продюсер — это частный предприниматель, инвестирующий свои деньги в кино по собственному усмотрению и имеющий достаточное влияние на кинопроцесс. Пока у нас вообще нет настоящих продюсеров, но они могут появиться после принятия соответствующих законов. Я осуществляю какую-то зачаточную форму продюсерства, но стать решающей инстанцией в творческих вопросах не хотел бы никогда. Это не менее безнравственно, чем управление художника художниками. Именно от этого мы с Пичулом сбежали в кооператив, мы просто переросли эту ситуацию. А с ситуацией, когда музыку заказывает тот, кто платит, я бы вообще не спешил. Не уверен, что это очень хорошо. Для экономики неплохо, а для духовной сферы — вряд ли.

Д. Смирнова. На какие критерии ориентируется ваш кооператив как ячейка независимого кино? Это в первую очередь зрительский интерес?

М. Левин. Конечно, но я все-таки учился во ВГИКе. Главный ориентир — кино хорошего вкуса, основанное на хорошей сюжетной истории и сделанное хорошими руками, руками художника. Разумеется, мы хотим, чтобы наше кино смотрели и чтобы за него платили. Дело, которому мы служим, должно немножко служить и нам, благосостоянию наших сотрудников и близких. У нас не потогонная система, быстрее не значит лучше. Кино не тот продукт, где скорость улучшает качество. Я никогда не держал руки на горле режиссера. Пичул сам все чувствует.

У нас в этом плане недоразумений не было и, надеюсь, не будет. Сейчас он проявляет интерес к двум книгам писателей русского зарубежья, но конкретно говорить рано. Возможно сотрудничество с западными фирмами, которым нравится кино, что делает Пичул. Я знаю это не по прессе, а из общения с представителями разных стран, славящихся мощными культурными и кинематографическими традициями. «Маленькая Вера» для них — второе серьезное открытие России после «Летят журавли». Наше кино интересует их не в экспортно-клюквенном исполнении. Им интересна наша жизнь.

Д. Смирнова. Как отнеслись за рубежом к фильму «В городе Сочи...»?

М. Левин. Нам посчастливилось побывать с ним в Канне на втором по значимости конкурсе «Особый взгляд». Он беспризовый, но очень престижный. Было два битковых показа, в частности, и на Круазетт — за деньги. Это приятный факт. Потом картина приглашалась в Израиль, в Мюнхен и Каир.

Д. Смирнова. А дома вы окупились?

М. Левин. Вполне. Мы продавали картину исключительно госпрокату, преследуя не только коммерческие, но и социальные цели, хотели, чтобы фильм посмотрело максимально возможное число зрителей, причем и в глубинке. Основным покупателем стал прокат РСФСР, наш финансовый гарант и моральный спонсор в трудное время после 29-го декабря 88-го года, когда многие независимые коллективы вынуждены были прекратить существование или искать «крыши». Свое уважение к прокату РСФСР за поддержку мы засвидетельствовали в титрах картины. Считаю, что пока других прокатчиков нет, надо работать с теми, которые есть. Я вообще против раздражающей всех конфронтации и за разумный, взаимовыгодный компромисс. Мы сознательно пошли на невысокую цену ради увеличения числа копий. Методика баснословных цен нас не увлекает, а на процентный договор мы не пошли, потому что в стране нет достоверного механизма подсчета доходов за конкретную картину.

Д. Смирнова. Как вы расцениваете перспективы количественного роста продукции независимого кино?

М. Левин. Думаю, что слишком большого количества фильмов страна не переварит, мы все-таки не Индия. Количество денег, которое люди принесут в кинотеатры, известно, оно определяется заранее с каким-то допуском. Если картин будет слишком много, произойдет перераспределение средств, и неуспешные фирмы просто вымрут, принеся создателям большие убытки.

Д. Смирнова. Чего вы ждете от АНК?

М. Левин. Нам нужна только свобода и защищенность, нам важен политико-юридический аспект деятельности Ассоциации, а не коммерческий. Вопрос в свободе, а не в богатстве.

Д. Смирнова. Говорят, что и деньги гарантируют свободу.

М. Левин. Да, но они не должны становиться самоцелью. Наша цель — кино.

Д. Смирнова. Приятно слышать. Мне вспомнилось высказывание Дж. Сороса о том, что миллионеры делают деньги, а миллиардерам хочется делать политику.

М. Левин. Благодарю, но мы еще очень далеки от таких масштабов.

Д. Смирнова. В АНК некоторые уже прицениваются к «Мосфильму», подсчитали, что он стоит всего 48 миллионов...

М. Левин. Лично я нет, а АНК со временем действительно может подумать на такие темы, но за этими возможностями встает вопрос социальных проблем. Скажем, чтобы нормально держать в руках студию имени Горького, 2000 ее работников не обязательны. Но куда девать ненужных? Это сложный и долгий процесс. Кстати, на этой студии, являющейся нашей базой-учредителем, очень сложная ситуация, кризис власти, частичная замена руководства. Никто из этих монополистов не горит желанием оказывать нам услуги даже при том, что брали с нас 220 процентов по сравнению со своими картинами. Все время надо искать компромиссы. Мы еще не нашли свою стезю, как «Фора» и другие. Сейчас многие хотят вкладывать деньги в независимое кино, но лично я всех, кто ко мне обращается, стараюсь предостеречь и объяснить, что это очень рискованный бизнес.

Марк Левин сказал напоследок: «Как только Госкино перестанет существовать, термин «независимое кино» утратит свое значение — будет просто советская кинематография в разных формах — кооперативной, хозрасчетной, частной, государственной и так далее. Грани уже стираются».

Ну что же, значит, мы, как и раньше, живем в эпоху стирания всех и всяческих граней. Если так стремительно размылось даже столь четкое ранее деление мира на два лагеря, стоит ли обострять аналогичную проблему в кино?

Александр Голутва

«Если продюсер не прогорит, то и директор не потонет»

Интервью ведет Ольга Шервуд

Александр Голутва, в недавнем прошлом кадровый партийный работник, пять лет назад был назначен главным редактором «Ленфильма». А потом стал избранным директором студии. То есть — избранный государственный чиновник. А теперь его имя стало появляться в титрах после слова «продюсер». Не знаю, у кого как, а у меня в голове такое двойное представительство уложилось только после разговора с Голутвой...

О. Шервуд. Александр Алексеевич, что такое теперь «Ленфильм»? Гибрид государственного производства и свободного предпринимательства?

А. Голутва. Главное, что киностудия «Ленфильм» — это все те же люди, которые и раньше здесь работали. Только без аппарата созданных на основе бывших творческо-производственных объединений — студий.

О. Шервуд. Без их директоров и главных редакторов?

А. Голутва. Да. С другой стороны, киностудия «Ленфильм» — это производственная база для создания кинокартин. А также фильмопроизводящая организация, делающая свои фильмы — полностью самостоятельно или в копродукции. Идея вот такого двойственного устройства (при том, что мы должны попробовать и чисто продюсерский вид кинематографа), расходящаяся с так называемой новой моделью советского кинематографа, встречала сопротивление и в Госкино, и в Союзе кинематографистов... Как это организовано? Нет и не будет на киностудии «Ленфильм» никаких новых кинообъединений — кроме мастерской первого и экспериментального фильма (руководитель — Алексей Герман), которая в ближайшее время должна стать еще одной, самостоятельной, но, в отличие от всех остальных, бюджетной киностудией, находящейся под попечительством государства и Союза кинематографистов... Есть директор киностудии, у него есть помощник по творческим вопросам, который дает рекомендацию, запускать ли фильм. Все. А первая картина уже снимается — «Третья планета» Александра Рогожкина. Приглашены работать Дмитрий Долинин, Юрий Мамин, Валерий Огородников, Сергей Сельянов, Александр Сокуров, Евгений Татарский, Олег Тепцов. Мы будем делать четыре-пять картин в год — столько же, сколько и другие студии, входящие наравне с нами в киноассоциацию «Ленфильм». Тут надо понять, что есть разные типы студий. Бывают просто продюсерские компании — студии нового, так сказать, типа, а бывают продюсерские компании плюс производственная база — студии старого типа. Вот студия «Ленфильм» — такая. Что, на мой взгляд, лучше.

О. Шервуд. А что с предполагавшимся выводом творческих работников за штат?

А. Голутва. У нас этот вопрос решается добровольно. Тот, кто хочет стать «свободным художником», им станет. Никто не будет препятствовать такому шагу, наоборот — поможем, чем сможем. Пока же все режиссеры, операторы, художники, звукооператоры продолжают работать на «Ленфильме». Даже художественные руководители новых киностудий по совместительству остались режиссерами-постановщиками киностудии «Ленфильм». Да и как им уйти, если они всю жизнь тут проработали? А как нам их отпустить? Очень больно резать по живому. Да и не по-хозяйски это при нынешнем дефиците кадров.

О. Шервуд. В чем же тогда смысл выделения из старого «Ленфильма» новых студий?

А. Голутва. В реальной демонополизации ленинградского игрового кинематографа, а следовательно, и в создании более благоприятных условий для свободного творчества художников. Каждый может выбрать студию, где лучше, по его мнению, нравственная атмосфера, где его лучше понимают и ценят, где можно рассчитывать на лучшую

организацию труда. И где лучше платят, наконец. И собственно «Ленфильму» хорошо: отдав новым студиям свободу, он отдал и ответственность, перестал быть их финансовым гарантом.

О. Шервуд. А если они потерпят крах?

А. Голутва. Что ж... Нежизнеспособные структуры пусть отмирают. Возникнут новые. А толковые люди без работы не останутся... Зато конкуренция. Правда, тут противоречие: думаю, что какое-то время «серых» фильмов будет даже больше — хотя бы по чисто количественным причинам. Число студий и выпускаемых ими фильмов растет головокружительно. Это результат экономической конъюнктуры в стране: в избытке свободные деньги, теряющие свою стоимость не по дням, а по часам. Регулярно непонятно откуда появляются люди, желающие вложить деньги в кинематограф, думающие, что обретут бездонные богатства. Потом пожалеют... Только со временем наступит спад и стабилизация, когда количество придет в соответствие с требуемым качеством... Так что с прогнозом быстрого положительного влияния на экономику свободы и конкуренции ошибка вышла.

Как и с другим. Предполагалось по модели, что вновь созданные наши студии будут абсолютно равны со всеми остальными, родившимися на других улицах или в других городах. И все они будут приходить на производство и делать свои заказы. А Союз кинематографистов и Госкино совместно определять, кто снимать достоин, а кто нет. Теперь видна наивность этого прожекта, неизбежно ведущего при нехватке производственных мощностей к диктату производства над творчеством. И мы просто вынуждены были поставить в неравные условия студии наши (то есть входящие в киноассоциацию «Ленфильм») и не наши. Отдав предпочтение нашим — закрепив за ними долгосрочным договором производственные мощности. Более того, мы создали общий резервный фонд, средства которого могут направляться для оказания помощи той или иной студии.

О. Шервуд. Это в вас директор говорит. А как продюсер — вы ведь их разорите.

А. Голутва. Почему?

О. Шервуд. Потому что вы лично сидите выше директора любой из студий. Значит, больше можете. Можете устроить так, что у «Ленфильма», имеющего свою базу, будут лучше условия. И переманите к себе лучших работников. Вам ведь — как продюсеру — больше нужна прибыль, чем вам как государственному чиновнику, получающему оклад. И все остальные студии постепенно отомрут. И «Ленфильм» опять станет монополией.

А. Голутва. Нет-нет. Во-первых, если я как директор отдам предпочтение студии «Ленфильм» перед, скажем, «Ладогой», я буду иметь от нее экономические санкции. Существует механизм, препятствующий моему произволу: договор, правление киноассоциации, арбитр...

А во-вторых, я как директор и продюсер одновременно знаю: «убивать» другие студии невыгодно. Выгодно иметь большую базу и делать пять собственных фильмов, остальные мощности отдавая другим киностудиям, чем ту же базу и делать тридцать-сорок картин. Потому что «Ленфильм», зарабатывая оказанием услуг себе на хлеб, обеспечивает и «масло» — те самые пять картин. А если же эти пять картин прогорят, то «Ленфильм» не потонет (в отличие от студий без базы, то есть «новых» и «независимых»). В другом же случае риск увеличивается многократно.

О. Шервуд. Значит, директор все же поддерживает продюсера?

А. Голутва. Но и наоборот: за счет производства собственных фильмов мы делаем более сбалансированным и ритмичным производство киностудии в целом. Мы как бы заполняем пустоты, понимаете? Еще более важно, что собственное производство «Ленфильма» — регулятор занятости творческих работников. В идеале ни один способный человек не должен оставаться без дела... Конечно, смешно было бы отрицать, что мы хотим иметь дополнительную прибыль. Хотим. Но есть и еще задача: чтобы студия «Ленфильм» как таковая имела свое творческое лицо.

О. Шервуд. И «выражение» его, очевидно, в достаточной степени сохранится, поскольку режиссеры все те же. Кстати, давайте поговорим о так называемых «коммерческом кино» и «высоком искусстве». Понятно уже, что вы как продюсер находитесь во вполне комфортных условиях, чтобы не уповать на сверхдоходы от собственных фильмов. А как директор что скажете?

А. Голутва. Не распространяясь на темы абсурдности самого этого деления, скажу: если мы искренне верим, а не болтаем, что художники — совесть народа и они идут впереди, то не нужно кричать «поворачивайте в другую сторону!» Нужно относиться к ним с доверием и даже перетерпеть, если что-то не нравится. Идет естественный процесс, который бессмысленно и неправильно подталкивать. Со временем все придет в норму... Искусство кино может и должно мирно развиваться в условиях хозрасчета и рынка. При том, что необходима, разумеется, система поддержки «некоммерче-

ских» художников — государством и обществом. У нас в стране этого как системы пока нет. Сформировался вроде бы один элемент — социально-творческий заказ. Под него можно запускать четверть от всего объема продукции (цифра, конечно, условная, так как никто не знает, сколько картин производится нынче в отечестве). По новому положению, брать такой заказ небезынтересно: кроме льготных условий оплаты и возмещения стоимости фильма, еще делятся и доходы...

О. Шервуд. Вы так расписываете прелести казенного кинопроизводства, что я уже не понимаю, в чем же преимущества независимых студий?

А. Голутва. Вот еще одно, извините, дурацкое противопоставление: зависимые и независимые. От кого, от чего?.. От политики и идеологии? — смешно и говорить. От денежного мешка? — так они, не имея своей базы, больше нас зависят. От Госкино? — оно нам не мешает. И отчисляем мы ему гораздо меньше, чем «независимые» своим учредителям. А нашим студиям мы вообще создали уникально удобные условия: с их доходов мы вовсе ничего не берем. Только плата за услуги и вклад в общую социальную сферу. Единственный минус государственного предприятия — оно больше скована инструкциями. Поэтому «независимые» могли быстрее запускать фильмы и, пользуясь тем, что у кооперативной формы собственности в этом смысле преимущества, больше платить людям. Но сейчас эти временные радости почти сошли на нет. Ибо выход нашелся очень быстро: госпредприятие что-то делает по «своим» законам, а что-то — по «кооперативным». Например, для чего спонсоры, если деньги можно взять в банке? Спонсоры могут платить в три раза больше.

О. Шервуд. Согласитесь, ваши слова — еще одна иллюстрация того, как наши редкие здравомыслящие государственные люди умеют извлечь выгоду из ненормальности государственной структуры.

А. Голутва. К сожалению, государственная структура настолько ненормальна, что выгода извлекается любым, кто этого захочет, и далеко не всегда с целями праведными. Но у нас мог бы состояться отдельный и большой разговор о том, что отравляет жизнь и продюсера, и директора. Нестабильность. Законы разных уровней, противоречащие один другому, работающие наполовину или не работающие совсем. Появление все новых поборов с предприятий... Короче, постоянно не знаешь, чего ожидать завтра, особенно в «совместных» делах. Рука дрожит, когда подписываю документы...

А потом... Мы должны смотреть в будущее, да? Так вот, я не знаю, каким человеком — государственным или нет — я буду ровно через полгода. Идут разговоры, что Госкино реорганизуется. Какие структуры возникнут на его месте? Как нам выгодно станет существовать — при Союзе ли кинематографистов? При планируемом Фонде развития кино? Как муниципальной студии? А может, наш коллектив захочет взять студию в аренду? Непонятно только, у кого брать. Или вообще выкупить ее и стать собственником? Хотя для этого мы немножко разношерстны... Сегодня более перспективным кажется путь — стать акционерной компанией. И тогда отпадет надобность в директоре киностудии, монопольно принимающем решения. Появится совет директоров, выбираемый на общем собрании акционеров и возглавляемый председателем. Но все это станет ясно к началу следующего года.

О. Шервуд. ...То есть к тому моменту, когда выйдет этот номер журнала.

Ленинград

Инна Туманян

От худрука к продюсеру

Интервью ведет и комментирует Михаил Гуревич

Главного, на мой вкус, претендента на приз «ККК» (конъюнктура — коммерция — кич) нынешнего сезона, фильм «Супермен», я имел счастье увидеть на премьере — но не в Москве, в зале «Россия», а в подольском ДК во время приснопамятного фестиваля «неликвидов», то бишь фильмов, которые никто не купил на кинорынке. Не правда ли, характерный штрих нынешней вселенской смази: тот же центр досуга «Подмосковье»,

а точнее, его шеф Марк Рудинштейн, поражающий воображение хваткой и размахом досуговый менеджер, кто провел и субсидировал убыточно-прекраснодушный фестиваль, купил и монопольное право на прокат отечественного супербоевика — всего за пару, кажется, миллионов...

Сразу сознаюсь, что сие свидание с искусством экрана не вызвало во мне большого энтузиазма; но не столько даже сам фильм, сколько сочетание его рыночных достоинств с маркой, на нем стоящей. Имею в виду объединение «Зодиак» на студии имени Горького, возглавляемое не кем иным, как Инной Туманян. Как, размышлял я не без мучительности, неужели этот именно человек своей доброй волей запустил в дело и благословил такое? Господи, да что же это у нас творится, где и какие ориентиры с критериями!

●

— Вот что я вам скажу, Миша, ненавижу ваш критический снобизм! Давно пора перестать со снобистским чистоплюйством относиться к коммерческому кино...

— Э, нет, Инна Суреновна, пресловутый наш снобизм тут ни при чем (к тому же упрек не совсем по адресу, смею думать: много чем грешен, но, кажется, не этим), и не о коммерческом кино сейчас речь. О другом: то, что вполне вписывается в репутацию и вкусовые рамки «студии особого назначения», никак не склеивается с репутацией лично вашей, художественным реноме и профессиональным опытом. Во всяком случае, для меня. Так что за моими пристрастными чувствами — не снобизм, но растерянность. Однако я понимаю, что держу в голове лишь образ режиссера, творца. Сейчас же человек в иной ипостаси — «худрука»; то есть — «начальника»? продюсера?

Вот об этом и поговорим, а к личным вкусам и новомодным жанрам вернемся позже.

●

Михаил Гуревич. Сколько лет вы уже на этой студии?

Инна Туманян. С 70-го года.

М. Гуревич. А сколько фильмов?

И. Туманян. Шесть.

М. Гуревич. Последний — «Комментарий к прошению о помиловании» — заканчивали уже будучи худруком «Зодиака»?

И. Туманян. Да... сейчас трудно уже вспомнить, где-то на грани 87/88 года...

М. Гуревич. Как я знаю, со своим собственным теперешним фильмом, очень долго уже и с большим трудом разворачивающимся, вы ушли на сторону. Почему?

И. Туманян. Если угодно — из принципа. Не считаю себя вправе занимать «единицу» — одну из четырех наличествующих. Тем более с фильмом, условно скажем, «документальным» — с ним у нас особенно сложно, ибо неясно, что с него можно иметь, а потому неизвестно, что с ним делать. Мы в объединении испытали уже не очень радостный опыт такого рода: например, с фильмом Майи Меркель о Ландау... теперь вот муки Майи Туровской со сценарием «Светлана Бухарина на фоне нетипичного класса».

●

Что ж, ясно: резоны и прагматические и этические разом. Но главное: функции, роли, ипостаси принципиально разделены, разведены по разным квартирам. Тем более есть смысл отдельно разобраться в одной из них.

М. Гуревич. Сколько уже за душой фильмов у объединения «Зодиак»?

И. Туманян. Тоже трудно в точности сказать, часть картин нам просто досталась в наследство...

М. Гуревич. Расплата по старым, чужим долгам?

И. Туманян. Ну... тогда всем предложено было выбрать — мы и выбирали. А что-то уже сами запускали, но еще не по «модели», а по старой системе. Ведь у нас все очень медленно поворачивается, решение есть давно, но, по сути дела, только сейчас студия по-настоящему приступает к «модели», а до того существовала как бы отдельно экспериментальная «Ладья», в остальном же как было, так и продолжалось, разве что назывались мы самостоятельными... но так или иначе — у нас снималась «Маленькая Вера», мы забрали к себе картину «Гулящие люди», запустили «До первой крови» Владимира Фокина, «Стеклянный лабиринт» Марка Осепьяна, что-то еще. И только год назад мы начали запускать картины уже «от себя», на собственном (как бы...) финансировании. Понимаете, мы наивно поверили, что можем и должны идти точно по схеме «модели», вот и получилась такая раскладка: дали первую большую картину Андрею Добровольскому — «Сфинкс», сценарий Юрия Арабова; позвали в работу Игоря Шешукова — на сценарий Валерия Залотухи «Танк «Клим Ворошилов-2»; пригласили молодого польского режиссера, ученика Занусси, Анджея Чернецкого на сценарий «Люк» М. Шелехова; наконец предприняли попытку заранее спланировать кассовую картину: купили детективный сценарий Псурцева и отдали его

Валерию Харченко — получили «Супермена»...

●

Действительно, раскладка наглядно-«модельная»: дебютант, маститый, иностранец плюс откровенная коммерция. Но меня больше интересуют мотивы конкретного выбора и самооценка результата.

И. Туманян. Понимаете ли... так пока что у нас ничего толком не определено — ни отношения, ни критерии... В общем, у меня есть свои резоны, если хотите, моральные. Игорь Шешуков — замечательный режиссер с незаладившейся судьбой. Когда-то снял «Вторую попытку Виктора Крохина». Он не любит, когда только ее и вспоминают, вот, мол, зациклились, но я упорно о том говорю, потому что твердо убеждена: такую картину случайно снять нельзя, это может сделать только человек с определенным уровнем мышления и ви́дения. Так вот, я считала своим долгом дать такому человеку — ну, не то чтобы последний шанс, но возможность оглядеться и делать наконец-то, что он хочет. Я полагаю, мы не ошиблись. Хотя прокатная судьба «Танка «Клим Ворошилов-2» пока неясна, а идеологическая бомбежка не замедлила: знаете, что бывший начальник ГлавПУРа Лизичев послал аж специальное письмо председателю Госкино? Было на студии обсуждение с генералами и военными писателями (ну, разумеется, не с Быковым или с Кондратьевым, с другими), которые меня особенно поразили. Да, впрочем, и остальные — ведь участники войны, все сами прошедшие и знающие вроде бы... Похоже, они были искренни, но в этой искренности так агрессивно непримиримы, что самая мысль о другой позиции не допускалась! Это-де антипатриотическая картина, неверно отражающая действительность, темная, пессимистичная и т. д. и т. п.— весь джентльменский набор старых ломовых клише.

М. Гуревич. Кроме «клише» тут, по-моему, поразительный эффект просто-напросто неверного «считывания текста». Фильм не дает никаких оснований так его понимать, напротив, ностальгически светлый, едва ли не жертвенно-романтический взгляд — на мой-то вкус, даже и слишком. У меня вообще много было бы тут претензий, но совсем иного рода.

И. Туманян. Куда там! — здесь не было ни намека на художественное осмысление, только «идейный» разгром. Что до претензий — понимаю, и режиссеру здесь много чего можно принять на себя. И все же считаю эту работу успешной. А даже если ее, совсем уж строго, расценить как неудачу, то это неудача достойная, которой нам не стыдно. Или Добровольский со «Сфинксом». Опять-таки — для меня — речь шла о том, чтобы дать состояться талантливому человеку, который, кстати сказать, был на удивление готов к съемкам. Я вообще редко видела такую готовность даже у маститых, грех было оставить этого парня, хотя в финансовом отношении это нам ничего особенно не сулило. И снова скажу, что не жалею: картина, по-моему, состоялась и режиссер тоже. Вообще же говоря, дебюты, пусть даже рискованные, обязательно нужно ставить в план, это тоже для меня принцип. Другое дело, что и принципы, и фильмы должны быть чем-то обеспечены...

На очень хороший сценарий Арабова все никак не находилось спонсоров, и под угрозой закрытия картины мы отдали ее практически на полное финансирование «Паритету» — на очень невыгодных для нас условиях. Что ж делать... спасибо «Паритету» за состоявшуюся работу (и судьбу), они тоже материально мало что будут иметь.

М. Гуревич. Но зато получат, возможно, моральный капитал — а могли бы целиком и вы...

И. Туманян. Нет, не могли бы — «Паритет» богаче, он может себе это позволить. Моральный капитал вещь хорошая, но на нем одном не проживешь, во всяком случае, очередному дебютанту уже ничем не поможешь. Даже условиями работы — как то уже было с Шешуковым. Знаете, я еще потому закрываю глаза на иные очевидные слабости «Танка...», что половину из них должна бы взять на себя. Картина могла бы и должна была быть лучше — совершеннее, чище; но мы Игорю очень мало помогли. Не редакторски, не советами, а чисто производственно. Он-то снимал целиком в студийной структуре, это вообще несладко, а чужаку — многократно труднее. У нас не любят чужаков, да что там — просто готовы угробить на корню, тем более если никто в его дело не верит и ни на что для себя лично не рассчитывает. Шешуков был в некотором шоке, но и понимал, что выхода нет, и пытался, как мог, приспособиться к тем условиям, которые существуют.

М. Гуревич. В отличие, как я понимаю, от вашего поляка Анджея?

И. Туманян. С ним, прямо скажем, история почти скандальная, мы (то есть студия) своих договорных обязательств практически не выполнили. Какие-то паллиативные решения находились, с грехом пополам фильм

снимался, но количество издержек огромно. Если бы стояли на твердом фундаменте юридических, а вслед за тем экономических отношений! По крайней мере было бы ясно, что закрывать, что продолжать...

●

Конкретную историю «Люка», так все еще ничем определенным не заканчивающуюся, тоже опустим: сам Чернецкий недавно ее подробно изложил (см. «СЭ», 1990, № 10). Но в чем же корень бед — не в двусмысленном ли положении объединения на студии, не во всегдашнем ли, дефицитом определяемом, «диктате производителя»?

И. Туманян. Поймите, мы, объединение, заключая договоры, запуская людей в работу, берем на себя жесткие обязательства, но перед нами — практически никто и ни за что не отвечает. Со студией, то есть со своей производственной базой, у нас нет четких договорных отношений, что в реальности оборачивается просто безнаказанным произволом. А у нас — ни взаимоуважения, ни каких-либо санкций. И так во всем: одни благие намерения, не подкрепленные механизмом, который бы работал. По новой ли «модели», по старой ли — я ничего никому не могу гарантировать...

М. Гуревич. Да что же вы тогда можете со всей вашей самостоятельностью?! Абстрактно давать «добро» и искать деньги да технику на стороне?

И. Туманян. Тоже — как сказать...

●

Отдельный и весьма любопытный сюжет оказался в наших беседах — о спонсорстве и спонсорах. Изложим его пока что по необходимости конспективно — даст бог, другие подхватят.

И. Туманян. Наше постепенное постижение сего института (будь то кооператив, организация или что еще) и впрямь особая тема... Тут мы тоже ведь были «на новенького» — и нарывались на всяческие неожиданности и пикантные подробности: кто есть кто, почем и зачем; на весьма разного сорта людей и отношения. На «Танк...» дала деньги одна крупная производственная фирма из Челябинска, а вернее — замечательный человек по имени Александр Кавунов. Он приехал с желанием именно что финансировать «кино» — не столько ради возможной прибыли, сколько ради хорошего фильма. И, естественно, он как заказчик сам определял, на что ставить. Прочитав сценарий Залотухи, в него поверил и действительно на него поставил (заранее понимая, полагаю, что эта лошадка не самая прибыльная). И не только деньгами помогал, но и всемерным участием: все смотрел, во все вникал, как мог советовал — это было и его кино тоже.

М. Гуревич. То есть еще один диктат помимо известных прочих...

И. Туманян. Нимало — только помощь, прежде всего организационная. Вел себя во всем безукоризненно; вообще это, боюсь, уникальный случай: спонсор — рыцарь искусства, порядочный и мужественный, не только вкладывающий деньги, но и болеющий за дело и защищающий его. К великому сожалению, мы пока что не сумели найти достойного ответного хода: так продать картину, чтобы хоть отдать деньги, а должны бы, пусть и не обязаны по договору. Потому хотя бы, что он один из первых сделал такой шаг, приглашая других. Надо сказать, он сам пытается и рекламировать, и продавать, и прокатывать, но ведь не его это дело, а у нас для того тоже ни сил, ни навыков, ни опять же «механизма». При всем том — в Челябинске рабочий коллектив, из чьего кармана-то и платили, принял картину очень хорошо; и собирается ее покупать «Совэкспортфильм», так что посмотрим. А вот с «Люком», увы, иначе. Тут спонсоры (кооперативно-хозрасчетные — не уследишь за метаморфозами) действовали только по формуле «деньги — товар — деньги», грубо и, прямо говоря, жлобски, вообще вели себя... как бы это помягче... Короче, остановили финансирование, не имея на то права, и мы вынуждены были пойти на поклон в Госкино, который на сей раз помог по минимуму, и работа продолжилась. Что ж, такая пошла жизнь, мы получаем те шишки, которые и надо набить в начале пути.

М. Гуревич. Кто «мы»? Объединение — как некое астральное тело? Или худсовет, или худрук? Вы — как кто? Как продюсер?

И. Туманян. Да все и вся вместе! В том-то и дело, что все и вся связано, не расчленены ни функции, ни ответственность.

●

Еще одно краткое отступление в самостоятельную тему: о «совпродюсерах», точнее — директорах.

И. Туманян. Самое главное и горькое открытие за эти годы: то, что у нас почти неоткуда взяться вожделенным продюсерам; во всяком случае, они происходят не из нынешней породы администраторов. Что такое был директор прежде? Государственная плетка. Теперь — неясно чья, но все равно плетка. «Продюсерское кино» они понимают

как вульгарный диктат — свой личный, естественно. Вот и пошли всласть «руководить» — кем и как угодно, бескультурно, хамски; и неумно и недальновидно, разумеется. А продюсер, вообще профессиональный менеджер, как я понимаю, есть нечто иное, это культура и не только узкоделовая, это знание, и не только лишь конъюнктуры, это... да что говорить! Кстати, вот любопытно: а бывшие «вторые» как раз стали отличными продюсерами, тот же Досталь, Кушнерев, Фридман...

М. Гуревич. Ну а бывшие «первые»? Вы-то сами на чем стоите в этой своей роли, в чем ее вообще видите? Если не «диктовать», не «руководить», то что?

И. Туманян. Видите ли... я (и мы — худсовет) не диктую, но говорю, что считаю нужным. У нас с режиссером могут расходиться и расходятся вкусы как по частностям, так и по направлению, мы можем спорить, но в конце концов я считаю, что он ставит свое имя — и принимает всю полноту ответственности.

М. Гуревич. В чем же тогда ваша ответственность?

И. Туманян. В вещах, по-настоящему принципиальных. Тут каждый для себя ставит какую-то границу. Я твердо знаю, например, что картине антисемитской хода не дам ни при какой погоде. Вот, скажем, по «Сфинксу» в какой-то момент появились сомнения, там были обертоны, позволявшие некую двусмысленность прочтения — и мы вели долгие и трудные беседы с Андреем, хотя он искренне удивлялся, не видел в упор ничего «такого». Однако в итоге выбросил все, что тем душком попахивало,— не потому, что мы «давили», уверена, а потому что у него хорошее художественное чутье. Но тем не менее это было предметом нашей общей озабоченности: и моей, и его мастера Владимира Наумова, и худсовета, и «Паритета». Я говорила: Андрей, если увижу, что это хоть на йоту подарок «Памяти», то я лично от картины откажусь. То есть снимайте, пожалуйста, показывайте, ваша воля и свобода, но у нас в «Зодиаке» ее не будет. В этом смысле — я отвечаю.

М. Гуревич. Ну вот, когда позиция ясно высказана, можно, наконец, вернуться к началу, к феномену «Супермена». Как тут обстоит с «личной ответственностью» — это, выходит, по сю сторону «принципиальной границы»? Или: касса все оправдает, ибо деньги не пахнут? Впрочем, главные мои недоумения скорее по части вкуса и понимания профессии.

И. Туманян. Заранее знаю половину ваших претензий и заранее принимаю. Я морально готова получать все причитающееся — в отличие, кстати, от режиссера, который теперь возмущается нашими внутренними оценками: мол, продаете, деньги берете, а сами ругаете! (Как выяснилось, так же думают иные журналисты...) Показательная черта сознания: делать откровенную «коммерцию» и не быть готовым получать вместе с большими гонорарами еще и оплеухи... Однако пусть он получает свои оплеухи от вашего брата критика, не от меня. Отношение мое при мне, но могу поделиться личными сомнениями-размышлениями, возникавшими еще в процессе работы. Как и мотивами нашего выбора.

Прежде всего — не будем снобами: коммерческое кино необходимо. Другое дело, что «расчет на кассу» у нас, конечно же, дилетантский, то есть грубый и приблизительный.

В данном случае был интересный сценарий, написанный не просто «детективщиком», но и бывшим оперативником; нам показалось, что нужен лишь достаточно профессиональный режиссер и этого хватит. Возможно, мы ошибались...

Сценарий, мне виделось, давал основания для попытки советского «Спрута», если угодно. И в нем была существенная новизна героя: не плакатно-дебильный сыщик, а этакий действительно супермен (название, впрочем, было иным), но не потерявший ощущения реальности, равно как и доли самоиронии; он пытается бороться с мафией ее же средствами, и сам это понимает... И еще: он и впрямь очень любит свою чертову работу! Выбор исполнителя нас вполне устроил: каскадер Улдис Вейспал действительно обладает мужским обаянием — то, что надо. Впрочем, он да Ивченко в роли мэра, «крестного отца»,— на том только и сошлись. Все остальное вызывало наши сильные возражения. Скажем, героини: если уж делать «красивую жизнь» с эротической приправой, то должны быть «звезды» или такие женщины, чтобы все отношения становились понятными без долгих объяснений.

Да, многое в фильме сильно упростилось; самоирония стушевалась, кое-где проступила фальшь. Почему, скажем, вздрагиваешь при появлении Басилашвили? Да надо же понять, где все это происходит! Точнее, нужны бы привязки к реальности. И вторая часть — с «психологией» — тяжела. И вообще налицо попытка балансировать на грани жанра и «серьезного» кино. Больше скажу: тут все немножко «для бедных». Ведь в чем весь секрет «Спрута»? Там нет пошлости, хотя есть к тому все возможности. Там все точно,

в рамках заданной условности, поэтому там мафия почти всерьез страшна, а тут — непредусмотренно пародийна, а богатый разврат — не без привкуса бессознательной зависти... Но это уже — ответственность автора; а наша в том, что не могли его в чем-то переубедить. Однако, уверена, все равно подобные вещи делать необходимо, иначе на чем учиться-то станем?

●

Поразительное дело: у худрука действительно глаза открыты и смотрят трезво. Многое за меня, критика, сказано, но далеко не все или, пожалуй, слишком мягко. Так что возьму слово и сам.

Немного бы ближе к реальности, говорите? Воля ваша, Инна Суреновна, но вам ли, снявшей «Соучастников», надо объяснять, что значит и чего стоит достоверность в криминальном сюжете! Здесь же властвует классическая советская поэтика обозначений: главное — отчитаться, отметиться, а хлеб печь не обязательно. Но сия «поэтика» всегда отвечает явной ли, скрытой ли установке творца: на самом деле ему все это глубоко неинтересно. Оттого здесь все точки обострения достоверного, мазки «чернушного» гиперреализма (помойка ли во дворе, проводы в армию или посиделки в КПЗ) так вопиюще недостоверны. А все вместе нестерпимо фальшивит уже не по фактуре, а и по пафосу.

Между тем любой «Спрут» — условность, конечно, пусть даже сказка, но не фальшь, ибо собственные правила игры свято блюдет. А в «Супермене» ведь прямо заявлено: не абстрактно-чистый триллер, а чуть ли не социальная драма — в натуральную величину и время, и место и одежда,— как не разглядеть намек на сочинское дело! Коли так — изволь соответствовать. Получается же: и мафия опереточная, и герой вкупе с автором — недоумки. А что до красивой жизни и неправедного богатства, так тут, права И. Туманян, из-под тоненькой вуали «обличиловки» лезет восхищение. Так что претензии мои отнюдь не снобско-эстетские, а скорее нравственные: не за безыскусность корю, а за грех лжесвидетельствования.

Теперь о профессионализме. Да, эта лента мастеровитее иных перлов коммерческой продукции. Но много ли стоит такой механический профессионализм! Вместо легкой самоиронии героя, рефлективной оглядки на расхожий имидж профессии, тут тяжеловесная конструкция, начисто лишенная обертонов; вместо пародийных подтекстов — ломовая автопародия, мало того что непредусмотренная, так еще и не замечаемая...

И включая собственный доморощенный социологизм, задамся вопросом: такой ли уж верняковый расчет на кассу? Впрочем, оборотистому Рудинштейну, наверное, виднее, наверное, окупится. Если же я ошибаюсь, то тем интереснее — и печальнее — сей успех свидетельствует о состоянии «коллективного бессознательного» здесь и теперь...

И. Туманян. Вы, критики, давайте, анализируйте — но *явление*. Я же буду пробовать, ибо надо. Есть у меня и некоторые соображения на сей счет: «чернушная» одежка уже уходит, а остается — жанр в чистом виде, вкус к игре как таковой... Но, подозреваю, существуют еще и психологические манки, и социальные эффекты. Так анализируйте, критики!

●

И напоследок — неожиданный и симптоматичный поворот разговора — о критике.

И. Туманян. Мне кажется жизненно необходимым: критик в деле, включенный в деловую структуру. Давняя моя тайная мечта: сунуть классного критика по уши в производство — и он сам другими глазами глядеть станет (вот как Демин стал), и делу великая польза; сторонняя внутренняя позиция, другой склад мозгов может дать анализ явления в процессе его созидания. Мне-то всегда много давало общение с друзьями-критиками. Но тут нужна включенность и с их стороны. Читаю 6-й номер «ИК»: замечательно умный разговор за чашкой чая, ко мне, человеку дела и производства, отношение почти не имеющий. А жаль! Просто это очень связанные профессии — режиссура и критика. Не зря же Трюффо — критик, ставший режиссером.

М. Гуревич. По мне, так творцам сильно недостает внутренней позиции «критика», то бишь здоровой авторефлексии. Не зря же Трюффо — режиссер, оставшийся критиком.

В. Черных

Как жить дальше?

Прошли три года с тех пор, как организовались новые мосфильмовские студии. Мы пережили период эйфории. Свобода! Нам никто ничего не запрещал, мы стали самостоятельно принимать решения. А впереди были еще и пленительные перспективы. Удачно составим комбинацию: интересный сценарий плюс замечательный режиссер, плюс профессиональная киногруппа, плюс реклама и хорошо организованный прокат, и мы заработаем деньги на производство экспериментальных и сложнопостановочных фильмов и начнем конкурировать вначале с индусами, а потом и с американцами...

Но эйфория прошла, перспективы отодвинулись, многие мечты не осуществились. Я пытаюсь понять: почему? И прихожу к выводу, к которому пришли еще ранние христиане много веков назад. Пока у человека не будет собственности, не будет у него заинтересованной работы, не будет азарта выиграть и страха проиграть, то есть приобрести или потерять.

Россия много веков работала на барина. Мы последние в Европе в 1861 году отменили рабство. И тогда сразу начали возникать российские миллионеры: пароходчики, заводчики. Появились Елисеевы, Мамонтовы, Морозовы. И даже за те недолгие пятьдесят шесть лет с 1861 по 1917 год в России сформировалась довольно внушительная прослойка деловых людей, которые работали азартно и помногу. Сегодня, по-моему, ситуация намного сложнее и труднее, чем была в 1861 году.

На разрушение бюрократической системы регламентаций и запретов, разработанную за годы Советской власти, уйдут еще годы. Потому что сломать эту систему должны будут люди, психологически не готовые к коренной ломке. У «шестидесятников» психология хотя и гордых, но нищих. К тому же государство пока что делает все, чтобы эту психологию сохранить.

Весь мир давно пришел к выводу, что налоги не должны превышать 35 процентов, потому что когда отбирают половину, а по нынешним налогам даже больше, человеку становится невыгодно работать.

Это как алименты. Треть получки еще отдает, но когда забирают половину, человек ударяется в бега. Или начинает обманывать судебного исполнителя. На одной работе получает номинально и платит пятьдесят процентов, вторую, наиболее оплаченную работу, скрывает. Ясно, что человек, а деловой человек тем более, не отдаст больше, чем остается ему. Государство одним указом сразу создало предпосылки для появления миллионов государственных алиментщиков.

Министр финансов Павлов не получит в государственный бюджет тех отчислений от налогов, на которые рассчитывает. Его начнут обманывать, вернее, уже начали.

Волевые догматы себя не оправдали. Семьдесят лет моего деда, моего отца и меня убеждали: потерпите, вот создадим богатое и могучее государство, и все будут богатыми и счастливыми. Не получилось. Человечество, перепробовав все еще много веков назад, пришло к выводу, что если будут богаты и счастливы граждане, то тогда и государство станет богатым. Но не наоборот. Очередной эксперимент с огосударствлением не удался.

«Мосфильм» за три года из киностудии при Госкино стал государственным производственно-творческим объединением, сейчас грядет вторая реорганизация, мы станем концерном. Но кинематографисты «Мосфильма» не стали от

этих реорганизаций ни самостоятельнее, ни богаче и ни счастливее. С «Мосфильма» уходят люди. В основном так называемый «второй состав» творческих работников. Это все равно как если бы с завода ушли рабочие, мастера, сменные инженеры и осталось только верхнее руководство. Есть все. Технологические карты, конструкторские бюро, руководители. Некому только работать. Очень скоро станет невозможно сформировать киногруппу.

С появлением кинокооперативов в кино наступили рыночные отношения. Рынок это ведь возможность выбора. В кинокооперативах платят как минимум в три раза больше, чем в государственном кинематографе, и в кооперативах нет творческого диктата, который все-таки существует в объединениях (студиях), неважно, чем он мотивируется: то ли заботой о художественном качестве или амбициями худрука.

Сегодня в независимом кинематографе выгоднее работать. Следовательно, мы в государственном кино, как только появились эти симптомы, должны были сделать выводы. У нас же база: павильоны, службы, кадры, которые создавались десятилетиями. А независимое от всех и вся кино перекупает кадры у кино государственного. К сожалению, чем крупнее организация, тем она неповоротливее. Значит, нам нужно разукрупняться, давать как можно больше самостоятельности студиям.

Государственный кинематограф пытается найти выход из сложных экономических ситуаций. И очень многое сегодня зависит от руководителей крупных киностудий. Сегодня у руководства встали, по-моему, очень интересные государственные продюсеры: Досталь и Рыбин в Москве, Голутва в Ленинграде, Коваленко в Одессе.

Я лучше знаю В. Досталя, который сделал карьеру скорее по американским образцам движения по служебной лестнице, чем по советским... Раньше генеральными директорами не становились, не пройдя обкатки в партийных органах. Такими были и Сурин, и Сизов, и Десятерик. Досталя обкатывал один «Мосфильм», но он «Мосфильм» знает как никто другой. И он еще не освободился от великодержавного мышления, считая, что вначале надо укрепить, модернизировать разваливающийся «Мосфильм», а потом вы будете и самостоятельными, и богатыми, и счастливыми. Стратегически Досталь прав, но люди хотят не потом, а сейчас, и перемен хотят сегодня.

У наших парламентариев и у нашего премьера Н. И. Рыжкова есть любимое и основополагающее выражение «взвешенное решение». Взвешенное — это ближе к сбалансированному, к промежуточному. Так вот «Мосфильм» сейчас находится во взвешенном состоянии. Есть самостоятельность в принятии решения внутри студии (объединения), но нет собственности, которой можно распорядиться, обогатиться или обанкротиться.

Сегодня, когда рубль практически не работает, все пытаются заработать валюту, это ведь и пленка, и возможность обеспечить кинопроизводство, которое за рубли обеспечить становится все труднее. Но Досталь предложил такую систему, что 80 процентов заработанной валюты должно отчисляться «Мосфильму», и только 20 процентов остается в объединениях. И мы, не начав по-настоящему зарабатывать валюту, тут же потеряли интерес к ее зарабатыванию.

В нашей студии «Слово» был снят фильм «Интердевочка». Впервые за историю государственного советского кинематографа киногруппа от дохода проката получила солидное вознаграждение. Суммы прописью обсуждал буквально весь «Мосфильм». Недавно я стал свидетелем, как осветители разбирали сценарий, прикидывая, принесет ли будущий фильм доход, кстати, обсуждали весьма квалифицированно, давая характеристики режиссеру и уже утвержденным актерам. И это замечательно. Значит, это уже будет не группа наемников, а группа единомышленников.

Может быть, есть опасность, что все захотят снимать только коммерческие доходные картины? И есть и нет. Сегодня ведущие кинооператоры «Мосфильма», которым государство явно недопла-

чивает, бросились снимать в кинокооперативах. Но как только составляется интересная комбинация — сценарист — режиссер,— которая обещает интересный творческий результат, оператор бросает выгодную работу в кооперативе и возвращается на студию, потому что понимает: деньги — это очень важно, но творческая репутация подкрепляется только при создании произведений искусства.

В независимом кинематографе сегодня нет ничего взвешенного. Меняется ситуация, тут же меняются условия производства, система оплаты.

Поначалу, когда я стал худруком, мне было очень интересно работать. Теперь я понимаю, что самостоятельность моя весьма приблизительная. При нынешних условиях я постепенно становлюсь государственным служащим, работающим за зарплату. Какую бы интересную комбинацию я ни составил, какой бы гигантский доход ни принес будущий фильм, мой доход все равно будет намного ниже дохода сценариста, режиссера, директора картины.

Можно как угодно относиться к моим способностям драматурга, но я уже не один раз доказал, что фильмы по моим сценариям имели и имеют зрительский успех. Теперь эти свои способности я вкладываю в чужие сценарии, находя такие, которые будут интересны зрителям, или помогая доводить те, которые потенциально предрасположены к успеху у зрителя. Но практически я не заинтересован в доходности картин. Один сценарий, который я напишу сам, по нынешним расценкам, перекроет мои доходы за три года как худрука студии. Режиссеры-худруки живут в основном за счет гонораров от поставленных ими фильмов. А генеральный директор Досталь получает зарплату в Госкино как заместитель председателя. Если эта система оплаты сохранится и дальше, у нас останется самая уродливая форма продюсерства «по совместительству».

Я думаю, что сегодняшние студии тоже не самая идеальная форма кинопроизводства. Помимо постоянных студий на «Мосфильме» должны быть зарезервированы мощности для производства одной картины. «Мосфильм» должен иметь самые разнообразные формы кинопроизводства, наиболее удобные на сегодня для кинематографистов. Если завтра ситуация изменится, должны тут же измениться и условия на «Мосфильме».

Независимое кино резко изменило ситуацию в государственном кинематографе. Появился реальный конкурент, который будет становиться сильнее с каждым днем. Сегодня пока экономически, а завтра и творчески. Я сторонник государственного кинематографа, но обновленного, и буду делать все, чтобы способствовать этому обновлению.

Если же не удастся сдвинуть эту пока еще неповоротливую и во многом бюрократическую махину, то сегодня есть выбор: можно уйти в независимый кинематограф. Но коль скоро в независимый кинематограф уйдут профессионалы высокой пробы, которые сумели выжить в государственном кинематографе, уж в независимом-то они станут абсолютно конкурентоспособными. Раньше государственные организации, даже агонизируя, сохранялись десятилетиями, но, как показал опыт Восточной Европы, сегодня не только организации, а даже государственные системы рушатся в течение нескольких недель. У нас тоже намечается ускорение. Если мы не найдем новые «плавающие» формы государственного кинематографа, по моим прогнозам, этот кинематограф в нынешнем виде просуществует года три-четыре и развалится.

Д. Дондурей

Бешеные деньги

Мы, кажется, свыклись с тем, что в наше смутное время распадаются все устойчивые связи и под трубный зов обещанного рынка все включаются в разрушительный процесс отказа от любого толка определенностей. А посему не имеют значения ни победы над идеологическими запретами, ни экономические послабления. В том числе недавно вдохновлявшая оппозиция «независимое — зависимое кино». Она попросту утеряла свое боевое содержание. Можно даже резче сказать — смысл. Прошло меньше года, и «независимость» стала очередным мифом. Возможно, необходимым, но — мифом.

Зависимость от Госкино в более широком контексте выглядит ничуть не хуже, чем зависимость от распорядителей дефицитных производственных мощностей. Важно одно — запустить новый проект. Но одни все еще пользуются финансовым и технологическим патернализмом Госкино, имеют квоты на родной студии, а другие вынуждены покупать, перекупать ресурсы, существовать в полукриминальной подчас ситуации. И в том, и в другом случае имеются свои преимущества.

Но есть одна фундаментальная — общая для всех черта. Все студии — государственные, кооперативные, при общественных и советских организациях, хозрасчетные и бюджетные, старые и новые — абсолютно не зависят от зрителей! Пришла публика посмотреть только что снятый фильм или не пришла — значения не имеет.

Наша уникальная культурно-экономическая система и при нынешнем катастрофическом дрейфе в сторону капитализма действует так, чтобы сохранить свои основные генетические принципы. Если раньше удобство планового хозяйства заключалось, кроме прочего, и в том, что продукция повышенного риска — кинематограф — не была включена в экономические отношения, предполагающие риск, то теперь аналогичный эффект достигается за счет... делегирования риска. До многих уже дошло, что самое страшное испытание у нас — жить на собственные деньги. Есть масса способов одолжить, продать, всучить свой риск. И наши кинопредприниматели освоили эту премудрость, способную конкурировать с продажей государством собственных долгов или незавершенного строительства. Перечисляю только некоторые из используемых «ходов».

Во-первых, как только становится понятно, что зритель твою картину смотреть не будет и все коммерческие ухищрения напрасны, можно заявить: снимали экспериментальное кино, от которого ждать какой-либо прибыли, извините, непрофессионально.

Во-вторых, можно поблефовать с западными партнерами. Всегда есть шанс получить несколько тысяч шальных долларов, если сильно захотеть.

В-третьих, прокат. Года два назад начали осознавать, что из каждых десяти кинорублей только один связан с кинопроизводством. Остальные — с прокатом. Следовательно, бесполезно тешить себя маниакальной критикой проката или взаимными запугиваниями тотальной коммерциализацией. Да, возвращение к капитализму не будет галантным. Да, никто не обещал, что обойдемся без жертв. Да, прокат не восприимчив к «Мести», скажем, или к «Фанни и Александру». Да, не понимает, что и эти картины вполне могут быть самоокупаемыми. Просто жизнь не заставила ни думать, ни действовать в этом направлении. Ни до так называемого «перехода к рынку», ни теперь.

Стоит признать, что в массе своей прокатчики не менее дееспособны, чем в массе своей режиссеры, драматурги или как бы продюсеры. Какие зрители — таков прокат, каков прокат — такова и кинематография. Не хотим признавать этой реальности. Оттого всюду уклонение от личной ответственности, цеховой снобизм. То и другое никогда не преодолеть нынешней стратегией — продать право собственности на прокат своего фильма какому-нибудь ушлому кооперативу или посреднической фирме. Любому залетному гостю — сразу оптом — и с плеч до-

лой. А уж тот, кто купил, сам выкручивается.

Надо признать, что советский кинематограф никогда не имел столь благоприятную инвестиционную ситуацию. Запуститься может каждый, кому не лень. Есть деньги, которые таким образом отмываются, есть те, которые облагораживаются, а есть еще и те, что резервируются для других акций или для рублевых покрытий валютных отчислений.

В-четвертых, кино довольно большому числу наших самозванных предпринимателей представляется чрезвычайно прибыльным делом. Эти иллюзии они вынесли из своего далекого детства. Деревянных денег предостаточно — вот и лезут металлургические заводы, два траловых флота, судоверфь и объединение колхозов в кинобизнес (я называю реальные случаи). Престижнее, шикарнее вложить деньги в какой-либо сценарий, чем в ремонт ящиков для вывоза мусора, хотя последнее, может, и выгоднее и даже полезнее. Но кино романтичней: опять же артисты, телевидение, лейбл «спонсор».

В-пятых, есть вариант создать свою прокатную микроконтору и самому выйти к директорам кинотеатров. Достаточно выскользнуть из монопольных сетей региональных киновидеообъединений и удушающих объятий кинорынка, и этот шаг будет автоматически вознагражден торговыми выгодами.

В-шестых, есть старый социалистический способ заработка: принудительные ассортименты — фильмы «в придачу», «в нагрузку», «в одном пакете». Естественно, это наносит удар ниже пояса и картине-паровозу и прицепным лентам. Но чего не сделаешь ради уменьшения степени риска и силового покрытия издержек. В качестве локомотива для отечественных лент или продукта натурального обмена могут, в-седьмых, использоваться американские второсортные фильмы, купленные у третьих стран по дешевке, обмененные или взятые в аренду на определенный срок. А сейчас, как известно, на подходе трехкопеечные сингапурские и гонконгские боевики, которые превратят национальную продукцию попросту в бросовый товар.

Наряду с перечисленными работали, конечно, и другие ходы независимости советских фильмов от зрителей, прямые или закамуфлированные, но выводящие любую картину в пространство организационной и экономической утилизации, предпринимательских находок, групповых и личных гешефтов. Никто уже не говорит об искусстве — победой объявляется средний профессиональный уровень. Как тут удержать планку, если за два года производство при отсутствии маломальского спроса увеличилось чуть ли не вдвое? Не хочу бросить камень в тех, кому дают снимать «свое» кино. Слава Богу, что благодаря фальшивомонетной деятельности наших псевдопродюсеров банки щедро перебрасывают лишние деньги из других сфер в кинематограф.

Опасно другое — нынешняя экономика нашего кино практически голосует и против голливудского, ориентированного на массовую публику пути, и против прежней, принципиально порочной, но давшей выдающиеся произведения искусства системы. Опять что-то мертворожденное. Опять разорванные связи. Зрители, финансисты, производители, творцы, критики — все существуют сами по себе по законам самообслуживания. Итог? Для кассы снимают то, что не имеет шансов на успех у любых категорий публики. Положение дел и запускаемый сценарный поток свидетельствуют, что ситуация не изменится и в ближайшие годы. Нет коммерческого советского кино — вот главное следствие нынешней прорыночной коммерциализации, по поводу которой столько написано и сказано. Видимо, это тоже очередной русский хозяйственный парадокс, доказывающий, что все-таки не удастся проскочить прямо из феодализма в постиндустриальное общество.

Хочется, конечно, верить, что возвращение России к рынку, к предпринимательству, так же, как в Германии, например, или Венгрии, будет не варварским, а поэтапным и академически рассудительным. Но — увы! Это с нашим-то национальным характером и традициями в момент отменить такие базирующиеся, я бы сказал, на культурных матрицах формы экономического перераспределения, как блат, мухлеж, приверженность народной сентенции «лучше за рубль лежать, чем за два бегать». Продюсер фильма «Затерянный в Сибири» (его снимает А. Митта на английские деньги) отчаялся: «Ведь мы хорошо платим! И все равно никто работать не хочет!» Не так-то просто довериться формуле «выгоднее заплатить, чем украсть», когда ежегодно только за счет повсеместных общенациональных махинаций трудящихся у нас в стране выплачивается 35 млрд. незаработанных рублей.

Будто бы еще Маркс не предупреждал о так называемом «азиатском способе производства» в России, где нельзя механически калькировать западные образцы. По-

терпев фиаско с построением социализма, мы почему-то надеемся без учета «специфики» воздвигнуть некий квазикапитализм. Но у «них» используют деньги, чтобы финансировать культуру, а у нас — культуру, чтобы противостоять деньгам. «Я ненавижу того, кто хочет меня купить, я ненавижу того, кто хочет меня продать» — точно формулирует Игорь Сукачев из «Бригады С». Есть системы, где все жизненные структуры, отлаженные, как японский компьютер, нацелены на то, чтобы автоматически разрешить возникающие трудности. Наша система запрограммирована на то, чтобы нагромоздить их как можно больше. Тут действует, конечно, не столько тот или иной способ производства, сколько связанная с ним культурная мистика.

Суть драмы: наши шедевры искусства — дети именно этой абсурдной Системы. Видимо, именно поэтому у нас никто не жаждет знать, что хочет смотреть советский зритель, за что готов он платить деньги. Кто, кому и как должен показывать фильмы.

Общественность не догадывается, на что Госкино тратит и перед кем отчитывается за десятки миллионов бюджетных средств, ассигнуемых ежегодно на национальное кинопроизводство, или как уговорили российского премьера И. Силаева учредить в сентябре 1990 года очередное киноведомство под названием «Государственный фонд развития кинематографии при Совете Министров РСФСР». Система и сегодня не спешит поделиться с нами своими тайнами. Значит, ничего не изменилось.

Иногда ловлю себя на мысли, что эта кажущаяся бессмысленность на самом деле способ выжить!

ВНИМАНИЮ РУКОВОДИТЕЛЕЙ ХОЗРАСЧЕТНЫХ КИНОСТУДИЙ!

**Реклама вашей продукции,
помещенная на страницах (и обложке)
журнала *«Киномеханик»*,
поможет вам найти выгодных покупателей.
Не упустите шанс!
Ведь этот журнал читают именно те,
кому предстоит приобретать
новые фильмы и работать с ними.
Наши читатели —
работники киновидеообъединений,
киносети и кинозрелищных предприятий.
Стоимость журнальной полосы —
в зависимости от места ее расположения.
Текст можете проиллюстрировать
черно-белой фотографией, цветным слайдом.
Вместе с рекламными материалами
необходимо прислать гарантийное письмо
с указанием номера
вашего расчетного счета в сбербанке.
Адрес редакции: 103006 Москва, Воротниковский пер., 12.
Справки по телефону: 200-10-70.**

Дискуссии

«Такси-блюз» заказывали?

Еще до выхода на экраны картины сценариста и режиссера П. Лунгина «Такси-блюз» разгорелись жаркие споры о том, что знаменует собой это яркое и достаточно необычное для нашего кинематографа явление. Не вдаваясь в рассмотрение крайних точек зрения, вроде той, например, что эта картина «русофобская», редакция попыталась сосредоточить обсуждение на собственно художественной проблематике, связанной с этой лентой, и ответить на один из наиболее актуальных сегодня вопросов — каким зрительским ожиданиям отвечает, а каким не отвечает созданная Лунгиным образная структура.

В обсуждении приняли участие критики Юрий Богомолов, Виктор Гульченко и Сергей Лаврентьев.

В. Гульченко. Специально ходил на шоу-премьеру «Такси-блюза» в киноконцертный зал «Октябрь». Ведь самое интересное и непредсказуемое в современном кинопроцессе — не столько фильмы, сколько аудитория. Фильмы, в конце концов, можно так или иначе вычислить — за исключением шедевров, разумеется. Сегодняшнего же зрителя предугадать и понять гораздо труднее.

Шумная, не склонная к благочинному поведению молодежная часть шоу-премьерного зала сама и оказалась одним из выразительных слагаемых этого шоу. Молодежь пришла не на фильм с Петей Мамоновым, а на Петю Мамонова с фильмом. Их манил не волшебный саксофон Чекасина, а воспоминания, еще недавние, о «Звуках Му». Учтивому молчанию зала они, изрядно накачанные перед сеансом пивом (пиво тоже входило в шоу-меню), готовы были противопоставить тусовочное свое «мучание». Они и не молчали — «мучали». Во всяком случае поначалу, когда шли первые сцены фильма. А потом, как это ни удивительно, стихли. И досмотрели фильм до конца. И радостно приветствовали его создателей.

Лунгин и Мамонов докричались-таки до них, обнаружив сходное понимание хотя бы некоторых житейских вещей. При том, что молодежь эта, новое поколение — дети «рока», всех тяжестей «металла» и т. д. и т. п. Они, повторяю, фанаты Мамонова и в несоизмеримо меньшей степени почитатели Чекасина.

Виртуоз джаза Чекасин тоже был на шоу-премьере. Но кому он нужен, этот джаз! Оказалось, нужен.

«Ро́ковая» стихия, к которой впору отнести взрослого героя фильма, таксиста Шлыкова, спасовала перед стихией джазовой, стихией мамоновского персонажа, саксофониста Селиверстова.

Уж не очередной ли это спор «почвенников» и «западников», закамуфлированный под дружбу-ненависть двух случайных знакомцев: люмпен-пролетария Шлыкова и люмпен-интеллигента Селиверстова?.. Уж не проникло ли и в это вполне конвертируемое кино угрожающе-разрушительное влияние неисправимо рыночного Запада?.. Джаз всегда, с давних пор таил для идейных охранников Отечества нечто страшное, наподобие ядерной угрозы или чумы.

Лунгин и Чекасин реабилитировали джаз на экранной территории нашего ныне идейно нестойкого государства. Мамонов выступил здесь сталкером толпы, не сыграв, а прожив, как умеет,— азартно и озорно — роль Селиверстова.

Да, Мамонов никого не играл в этом фильме, даже самого себя — он искал тут себя, как искал себя его Селиверстов.

Фильм «Такси-блюз» получил приз за режиссуру на Каннском международном кинофестивале 1990 года.

«Такси-блюз»
Сценарий и постановка П. Лунгина. Оператор Д. Евстигнеев. Художник В. Юркевич. Композитор В. Чекасин. Звукооператор П. Лоррэн. Студия «Троицкий мост» (ассоциация «Ленфильм»), АСК, МК-2 Продуксьен СА 7-й канал ТВ Франции при участии Министерства культуры и Национального центра кинематографии Франции. 1990.

Внешне, казалось, он ближе как раз Шлыкову. Но внутреннее его родство безусловно с Селиверстовым. В этой роли Мамонов, быть может, прожил какую-то часть и своей собственной судьбы.

«Такси-блюз» имеет очевидных литературных и экранных предшественников, среди которых новелла Хулио Кортасара «Преследователь», ленты Мартина Скорсезе «Таксист» и Клинта Иствуда «Птица». Да что там говорить: тень самой Птицы — Чарли Паркера незримо парит в фильме Лунгина. Но все или почти все с чего-нибудь начинается — как, помните, в той детской песенке: «С голубого ручейка начинается река...»

«Такси-блюз», однако, обладает и самостоятельной ценностью: он выступает против коллективного сознания, нивелирующего и оскопляющего личность, против «единодушного» массового чувствования и «социальной справедливости» и, стало быть, за индивидуализм и индивидуальность.

Да, джаз, как и рок, демократичен. Но джаз вообще невозможен без яркого личностного начала. Джаз — это семь нот плюс безбрежное вдохновение. Джаз не может быть ограничен только ремеслом, даже самым совершенным. Джаз — это осознанная анархия музицирования. Правила джаза — игра без правил. Возможности джаза безграничны уже потому, что его универсализм вообще не знает никаких границ.

Лунгин, Чекасин и Мамонов настаивают на необходимости вдохновения в жизни любого человека.

«Такси-блюз», как может, отрицает всякую банальность и заурядность. Обращаясь к человеку толпы, он пробуждает в нем одиночку. Это и окрыляющее, и тревожащее чувство.

Фильм и сам во многом построен как блюз. Во всяком случае, он близок культуре блюза. И в этом — его главная художественная ценность. Этому подчинен ритм картины в целом и ритм большинства ее сцен.

В тексте фильма, где весьма грамотно расставлены знаки режиссерского препинания, почти нет скороговорки, но немало специальной недоговоренности, недосказанности. Тема заявляется сразу в открытую, а затем в разных вариациях, но в определенном ладу толкуется, импровизируется. Точек тут почти нет, все больше запятые.

Блюз — это не вся жизнь, это случай из жизни, это тип жизни. Тот фрагмент, по которому можно судить и о жизни в целом.

Блюз — это обязательно и грустно и смешно. Лунгин органично чередует одно с другим, наращивая мускулатуру экранного действия, как таксист Шлыков — свои бицепсы. Танец Селиверстова с саксофоном и с чужой женщиной, под чарами музыки готовой стать своею, невинно-эротическое это кружение распалит атмосферу фильма до самых верхних нот. А сцена на рельсах, над которыми сушится белье, но по которым тем не менее приближается трамвай,— сделается другим, утишающим и умиротворяющим пиком картины.

Одежды этой картины не нарядны, но и не неряшливы. Они добротно-будничны. Повествующая о каждом дне, лента и сама есть принадлежность каждого дня — но не какого попало, не серого, а того, который запоминается надолго.

Лунгин показал здесь изнанку жизни с неким затаенным предрождественским восторгом, дал портрет большого города через его задворки, нигде тем не менее не достигнув столь распространенных ныне беспределов «чернухи». Этот фильм, на мой взгляд, самый белый среди всех «черных». И даже сцена соития Шлыкова с Кристиной на подоконнике только внешне напоминает аналогичный сексуально-кухонный «пейзаж» из «ЧП районного масштаба». В «Такси-блюзе» совсем иная система координат. Тут нас никто и ничем не пытается шокировать. Тут не удивляют, а удивляются. Тут нас скорее влюбляют в реальную жизнь, нежели «воспитывают» развернутым показом ее пороков.

Да, здесь не пытаются учить. Уже и потому молодежь досидела до конца шоу-премьеры.

У этого фильма, как и у джаза, есть душа.

С. Лаврентьев. Несомненным свидетельством в пользу картины является и рецензия Р. Н. Юренева «Сор из избы»[1]. Дело в том, что уважаемый Ростислав Николаевич никогда не опускался до полемики с создателями второсортных кинопроизведений. Критическими мишенями для него служили «Пепел и алмаз» и «$8^1/_2$», «Молчание» и «Июльский дождь». Так что можно поздравить Лунгина — попал в неплохую компанию.

Если же говорить собственно о картине, то, мне кажется, событием ее делают две вещи.

Во-первых, ситуация русско-еврейских отношений. Да, эта тема лишь отмечена — всего несколько фраз в одном из диалогов. Но, безусловно, вся история взаимопритя-

[1] Юренев Р. Сор из избы.— «Советская культура», 1990, 18 августа.

жения и взаимоотталкивания двух людей, ненавидящих друг друга и не способных друг без друга жить, настолько естественно накладывается на эту самую ситуацию, что, право же, этих нескольких фраз для восприятия вполне достаточно.

К тому же, как мне кажется, новое время внесло коррективы в известное положение о разнице между видимостью и сущностью. Сейчас порой сам факт называния каких-то вещей действует на зрителя очень сильно. Тем более сильно, что он, зритель, об этих вещах уже давно знает или догадывается. На этом феномене построен в немалой степени эффект популярности парламентских теледебатов или фильма Говорухина «Так жить нельзя». Думаю, следовательно, что даже одной фразы таксиста «А ты что, еврей?» вполне достаточно, чтобы говорить о наличии в картине этой темы.

Во-вторых, «Такси-блюз» представляется мне событием потому, что в монтаже создатели картины сумели придать рассказываемой чисто российской киноистории динамику и ритм, к которым привыкла западная публика. В результате получился тот самый «советский фильм на мировом экране», о котором год назад шел разговор на специальном пленуме СК СССР.

Ю. Богомолов. Поскольку жанр нашей полемики устный, позволю себе сразу определить отношение к фильму: он мне не понравился.

Не понравился он настолько, насколько хотелось, чтобы понравился. Резоны, которые выставил Р. Н. Юренев против этого фильма, заставляют меня сделать оговорку.

У нас существует добрая, но в сущности смешная традиция: отождествлять мораль героя (по преимуществу — главного) с моралью фильма. Делается это не всегда прямолинейно. Не всегда по схеме: дурной персонаж — скверный фильм — аморальный автор. Довольно часто схема эта маскируется пассажами подобного типа: нет, я, имярек ничего не имею против изображения такого-то проходимца и эдакого мерзавца, но я хочу видеть меру отвращения к проходимцу и мерзавцу со стороны автора. Или: все те гадости и ужасы, что воспроизведены на экране, можно увидеть и в реальности, но мне, имяреку, очень не хватает авторской боли и сострадания.

Спрашивается, почему бы критику не положиться на собственную моральность и на свою личную способность к состраданию? Нравственное и интеллектуальное иждивенчество настолько въелось во все поры нашей психологии, что мы не стесняемся от других требовать то, что не удосужились приобрести собственным трудом.

За годы работы в кинокритике я выработал для себя правило: не сравнивать сочинение с жизнью, пока не удостоверюсь, что само сочинение достаточно самостоятельно по отношению к жизни. Если оно не является самодовлеющим предметом, саморазвивающейся системой, то с ним не интересно «говорить» — в том числе и о жизни, в том числе и о морали.

Вступать в дискуссию о морали, равно как о чем-либо еще, с фильмом «Такси-блюз» неинтересно именно потому, что фильм этот не является суверенной художественной территорией. Он, с моей точки зрения, не отличается художественной подлинностью. Это скорее всего — художественный мираж.

Через десять минут после начала становятся понятными характеры обоих главных персонажей. Еще через десять — основные идейные мотивы.

Понятно, что Ваня-таксист — быдло с теплящейся на дне его заскорузлой натуры сердечностью, Лешка-саксофонист — утонченная душа с наклонностями и повадками вульгарного алкаша. Понятно, что их взаимоотталкивание равно взаимопритяжению, что они скованы одной цепью, то бишь повязаны нашей сегодняшней действительностью.

Понятно и то, что сказка о гадком утенке непременно должна трансформироваться в сказку о Золушке.

Когда все настолько предопределено в сюжете и характерах, то интерес зрителя, как правило, сдвигается в сторону житейских подробностей, психологических оттенков. Чем предсказуемее сюжет и прозрачнее сами герои, тем более разнообразным, живописным и, можно сказать, самоценным должен быть фон.

Этого, к сожалению, я не увидел на экране.

Зайченко верно прочерчивает основную линию развития своего персонажа, то есть тему перехода неодушевленного существа в существо одушевленное. Но тема дана без нюансов, можно сказать, в черно-белом изображении. Есть одно состояние, например, душевной дремучести, а вот вам другое — душевной размягченности. И что между ними — мы не видим. Но это самое интересное. Говоря об актере, я не хочу сказать, что дело только в нем. Дело, по всей вероятности, еще и в драматурге и наверняка в режиссере. Скажем, очень богатая по своим возможностям сцена, где герой Зайченко наблюдает, как его подруга душой отдается дьявольской музыке Леши-

саксофониста. Но какая бедная (не скупая, а именно бедная) гамма чувств отражается на лице таксиста. И видно, что актер спешит перейти от чисто душевной жестикуляции к физической — начинается суета, герой рвет страсть.

Не могу, однако, сказать, что в дуэте Зайченко — Мамонов последний выглядит предпочтительнее.

Все-таки драматической актер — это совершенно отдельная профессия. В том числе отдельная и от профессии рок-музыканта. процесса перехода во всех подробностях. В результате все время происходят какие-то рывки и скачки в логике психологического поведения персонажа. Вот его благодетель требует, чтобы он взял бы в зубы свою дудку, сыграл бы что-нибудь. Между горделивым «нет» и конформистским «да» вроде бы должна проявиться сложная гамма чувств, но ее-то мы и не увидели, ее там нет. А есть только неумолимое «нет» и малодушное «да».

В этом плане как раз показательна ра-

«Такси-блюз».
Алексей — П. Мамонов

В одном из выступлений Алексей Герман, по-моему, очень верно объяснил различие между профессиональным и типажным актерами. Второй, по его мысли, может очень здорово сыграть то или иное состояние. Скажем, озлобленности. Или, например, униженности. Но он не в состоянии отыграть достаточно убедительно переход от одного состояния к другому.

Вот и в игре Мамонова я вижу фазы определенных состояний, кстати, четко фиксированные, но не вижу движения, не вижу бота актрисы Каликановой. Она играет не просто характер человека, его судьбу, но его душу. Ей-то как раз в наибольшей степени удалось на не слишком обширном пространстве передать все оттенки душевной жизни своей героини. И надо сказать, душа этой ничем не примечательной женщины — почти самоценное зрелище.

Радость, впрочем, оказалась эпизодической.

Я бы, пожалуй, не позволил себе столь резких оценок: все-таки режиссерский дебют. Но в картине слишком явственно проскальзывает претензия на абсолютную подлинность как жизни, так и искусства.

А я не могу отделаться от впечатления, что передо мной муляж, исполненный, однако, не в картоне (как это прежде случалось, когда мы отваживались на подражания голливудскому кинематографу), а в высококачественной пластмассе. Я понимаю, что использованы не только синтетические материалы, но и натуральные: музыка и саксофон Чекасина, операторская работа Д. Евстигнеева, сюжетные мотивы из Кортасара, Копполы, Скорсезе... Но все это не стало стержнем, сердцем фильма. Все это использовано как упаковка. И кто ж не знает, как многое сегодня значит одежка.

Мы еще не знаем о возможной прокатной судьбе фильма в нашей стране, но уже окрылены ее перспективой на Западе.

Вот моя догадка на сей счет. Склонен думать, что на Западе «Такси-блюз» вызовет бо́льший энтузиазм, чем у нас. Картина эта сделана с учетом культурного кода западного человека. Она на «ихнем» языке говорит якобы о нашей, столь сегодня интригующей западный мир жизни. Отсюда иллюзия понимания, радость узнавания...

Они смотрятся в зеркало, а полагают, что заглядывают в Россию через окно, любезно прорубленное для них Павлом Лунгиным в сотрудничестве с Американо-советской киноинициативой.

С. Лаврентьев. Я согласен с Юрием Александровичем почти по всем пунктам его критического выступления, но только то, что он воспринимает со знаком минус, для меня несомненное достоинство фильма.

Мне думается, что Лунгин своей картиной показал, как именно советский фильм может функционировать в мировом прокате. Потаенные душевные и явные социальные драмы «новой исторической общности людей» изложены киноязыком, понятным всем. Многие у нас уверяют, что «Такси-блюз» — не советский, а французский фильм. Это утверждение верно, если исходить из ситуации, в которой советское кино предстает чем-то неисправимо провинциальным.

По этому поводу хотелось бы вспомнить одно высказывание Кирилла Разлогова, представляющееся мне очень верным. Он говорил, что советское кино было интересно миру тогда, когда оно было эдакой «вещью в себе». Как только «железный занавес» разрушился и наше кино стало существовать в общекультурном контексте, интерес к нему стал падать. Советское кино стало делать то же самое, что и другие развитые кинематографии, только в миллион раз хуже.

В 1990 году, как известно, количество фильмов, по сравнению с прошлым годом, удвоилось. Мы превращаемся в этакий новый Гонконг, наращивающий количественные показатели в ущерб качественным. Не то плохо, что наше «независимое кино» стремится достичь уровня третьесортного Голливуда — это как раз похвально, так как свидетельствует о реальной оценке своих возможностей. Плохо то, что даже этот уровень оказывается, увы, недостижимым. Трюки смехотворны — не хватает выдумки и денег. Драки сделаны плохо — не хватает актерской тренированности и режиссерского чувства ритма. Количество обнаженных грудей никак не может перейти хоть в какое-нибудь эротическое качество...

Словом, Гонконг. И, может быть, немножко Бомбей. Если на внутреннем рынке еще можно рассчитывать на некий успех данной продукции, то о выходе на мировой экран смешно и говорить.

У Лунгина же сочетание российской проблематики, хорошего американского ритма и французского изящества рождает удивительный образ загадочной страны. В ней все не так, люди одержимы не вполне объяснимыми странностями... Но все-таки эта страна — неотъемлемая часть цивилизованного мира, христианского мира.

Поразительно, что в «Такси-блюз» московские улицы, московская грязь, московские задворки сняты с таким же чувством, с каким американцы, скажем, снимают трущобы Гарлема, а итальянцы — улочки Неаполя. И это не сор из избы, как полагает уважаемый Ростислав Николаевич. Это попытка поставить избу в один ряд с домами, дворцами и хижинами Старого и Нового Света.

Однако все это — разговоры для зарубежных зрителей картины. Массовому советскому зрителю картина может приглянуться тем, что, в отличие от подавляющего большинства отечественных лент, она *сделана*.

У нас ведь до сих пор существует не только путаница в отношении к коммерческому (мифологическому) и авторскому кино. (Первое ругают за отсутствие «правды жизни», второе — за то, что массы его не смотрят.) Без устали повторяя фразу «фильм должен быть произведением искусства», мы все время делаем акцент на слове «искусство», каковое режиссеры и творят, нимало не заботясь о придании своему творению хоть какого-то благопристойного вида.

Скажем, когда я смотрю индийскую мелодраму, дублированную на киностудии имени Довженко, и вижу, что звук записан несинхронно, особого возмущения я не испытываю. Труд дубляжников здесь адекватен труду создателей ленты. Но когда режиссер-

ская скороговорка наличествует в ряде эпизодов фильма Юрия Мамина «Бакенбарды», я чувствую, что режиссеру, впервые говорящему с экрана об опасности отечественного национал-социализма, профессиональные несовершенства его работы в общем безразличны. Ведь он снимает серьезное кино! Говорит о важном!..

В какой-то мере успех картины Лунгина в Советском Союзе (согласен — не такой шумный, как за рубежом) могут обеспечить, как ни странно, молодые люди — завсегдатаи видеосалонов. Дело в том, что в этих душных комнатушках, в кошмарной тесноте, на маленьких мутных экранчиках наши тинейджеры смотрят пусть и не самые высокохудожественные, но чаще всего безукоризненно сделанные фильмы. Придя в кинотеатр на «Такси-блюз», подростки должны непременно почувствовать, что им показывают фильм, говорящий на языке, азы которого им уже знакомы. Эта категория зрителей (самая многочисленная, кстати) будет воспринимать лишь внешнюю динамику, откликаться на стремительность сюжетных поворотов — ничего страшного!

Самая немногочисленная группа зрителей — интеллектуалов сможет поразмышлять о вещах совсем иных. Скажем, увидеть в столкновении основных персонажей не только проекцию русско-еврейской (а может быть, советско-западной) любви — вражды, но и попытку российского переосмысления традиционного американского «мужского фильма». Нельзя, очевидно, отмести и возможность эротической трактовки — неявные основания для этого фильм предоставляет...

«Такси-блюз»

Впрочем, прогнозировать какой бы то ни было успех у нас в стране дело неблагодарное. Его может вообще не быть, если общественная апатия, вызванная параличом власти, станет тотальной. Тут уж не до кино.

В. Гульченко. «Сделанность» этой ленты Лунгина настолько очевидна, что, думается, может увлечь разные зрительские слои, включая тех, кого называют интеллектуалами. Что ни говорите, джаз — всегда музыка для богатых душой. Вспомните «Взрослую дочь молодого человека» Славкина и Васильева на театральной сцене. В годы набирающего мощь застоя произведение это взывало к

интеллигенции, как некогда куда более содержательные и куда более значительные, чем «Чаттануга-чуча», стихи. Но в квартире одряхлевших, постаревших вчерашних стиляг билась, словно пойманная птица, музыка навсегда отошедшей «оттепельной» эпохи (помимо немеркнущей музыки Миллера как таковой). Та самая музыка, которую и поныне иные зрелые (а чаще всего — перезрелые) «шестидесятники» с упорством, достойным лучшего применения, пытаются возродить вновь.

«Такси-блюз», разумеется, не сама жизнь, а умелая, весьма удачная ее стилизация. Собственно, выдержанность стиля, равно как и верность взятому тону, и подкупают более всего в картине Лунгина, Чекасина и Мамонова. «Такси-блюз» — это грустная сказка о буднях.

И она, мне думается, меньше всего о евреях и русских. То есть она попросту не об этом. Она — о «хомо советикус», который, будь он татарином, узбеком или латышом, имел и пока продолжает иметь одних на всех отца и мать: коммунистическую партию большевиков с ее нетленными «светлыми идеалами». Потому и похожи и тянутся друг к другу столь разные Шлыков и Селиверстов. Разные — и, увы, одинаковые. Братья по беспросветности. Кореша по казарме.

Селиверстову повезло: он попытался прорваться сквозь заурядность прочно построенного никчемного бытия. А Шлыкову суждено остаться человеком толпы. Это Селиверстов имеет отношение к народу. Шлыков же был и остался частичкой толпы. То есть никем. Он — товарищ Никто.

Таксист и музыкант — два варианта, быть может, одной покалеченной человеческой судьбы. Просто Селиверстову удалось вырваться из тоталитарного плена, а Шлыкову — нет. Один пришел-таки к цели (талант не только играть на саксофоне, но талант жить привел его к ней), а другой до цели не добрался. Хотя тот, другой, казалось, делал гораздо больше, чтобы остаться сильным и победить. Даже мускулы то и дело накачивал. Селиверстов же — сама расхлябанность, а на поверку — сама стихия, неукротимая стихия жизни. И все же видно, что где-то, в самой-самой глубине, и в Шлыкове теплится огонь Селиверстова, только не суждено ему, увы, отринуть в себе быдловатость, загнанность и обрести самое дорогое на свете: свободу духа.

Селиверстов — неуправляемый человек. Он — «флейта, на которой нельзя играть». Гамлетизм Селиверстова не покажется натяжкою, если вспомнить, что мы живем во времена Розенкранца и Гильденстерна — прямо по Тому Стоппарду. Это — времена не народа, а именно толпы.

Герои-индивидуалисты оттеснены на обочину жизни, главным событием которой давно сделался карнавал толпы. Физкульт-парад «единомышленников».

Униженный и обиженный Шлыков, продолжая симпатизировать Селиверстову, готов тем не менее уничтожить счастливчика. Преследуя уехавший с ним «мерседес», Шлыков, по сути, покушается на самого себя. И еще он мстит обществу и стране, в которой вырос таким «недоделанным».

Конечно, это не у артиста Зайченко не хватило пороху на Шлыкова, он точно подобран на роль и уверенно чувствует себя в ней. Тут сценарное задание слабовато. Драматург Лунгин упростил образ «простого человека». Режиссер Лунгин впечатляюще выстроил предфинальную сцену со Шлыковым, где он получает загранподарки и натурально становится ряженым. И даже — манекеном рядом с надувной резиновой женщиной в полный человеческий рост. Она, резинка, похоже, выглядит живее его, живого будто бы человека. Осознание этого дается Шлыкову крайне тяжело... Но тут сказка кончается...

«Такси-блюз» демонстрировался на каннском экране вместе с панфиловской «Матерью». Западной публике, весьма далекой от наших прошлых и нынешних забот, дано было увидеть, как готовилось покушение на Рынок и что потом, спустя много лет, из этого вышло. Вышло например то, что Шлыков может трактоваться, допустим, и как Павел Власов 90-х годов, как внук или правнук пролетарского героя, эволюционировавшего из оголтелых романтиков в отпетые циники. Шлыков должен быть необычайно интересен прежде всего нам — рядом с ним и вместе с ним живущим на территории, все более напоминающей огромнейший зал транзитных пассажиров. Зал ожидания...

А может, Шлыков уже давно поселился в нас? Может, мы уже и не способны играть с жизнью, как Селиверстов, может, она уже давно играет с нами в любые игры? Может, мы вообще доигрались до последних степеней и нам действительно скоро будет совсем не до кино?..

Вот на какие размышления наводит фильм «Такси-блюз».

Ю. Богомолов

Свято ли вакантное место?

Едва в нашем кинопроизводстве ослабли командно-административные узы, как на гипотетической бирже подскочили в цене акции кинокритики.

Ее возненавидели, любя. Как еще недавно, ненавидя, любили руководство Госкино все заинтересованные в нем лица.

Режиссеры и критики стали обмениваться взаимными упреками, подозрениями с переходом, как у нас водится, на личности...

Надо ли разбираться в том, кто первым нахамил? Но сама история о том, как поцапались практика с теорией, представляется по ряду причин поучительной.

Кинокритика, как можно было сразу заметить, стала первым кандидатом на замещение вакансии указующего перста.

Вторым значился массовый кинозритель, точнее, его полномочный посол — товарищ Рубль. Но, думаю, в условиях неполноценного рынка шансы последнего на руководящую роль не слишком велики.

В наше смутное переходное время непонятно, кто заказывает музыку.

Такое впечатление, что каждый «играет» для души... И тот, кто снимает «Астенический синдром»... И тот, кто ставит «За прекрасных дам!». И, стало быть, все вопросы по части достоинств киносочинений — к душам их авторов.

И не в последнюю очередь — к душам тех, кто их смотрит.

Тоталитаризм только и делал, что стирал границы между территориями, классами, нациями и даже полами.

Стереть их, слава богу, до конца не удалось. Но исказил он их изрядно.

Исказил он и положение критики в кинопроцессе. В прежние времена она, как и профсоюзы, служила приводным ремнем партии.

Теперь она по идее должна «водить», а по привычке, по инерции все «приводит».

«Приводы» эти, конечно, по форме резко отличаются от тех, которые делались в былые годы.

Нынче они производятся с высоты не классовых и даже не сугубо государственных интересов, а с точки зрения многовековой культуры и общепринятых гуманистических ценностей.

С высоты этих критериев Р. Н. Юренев судил А. Сиренко и Е. Григорьева за «Отцов», П. Лунгина — за «Такси-блюз».

А многим авторам, пишущим о современном коммерческом кино, и вовсе нет необходимости утруждать себя занятием какой-либо высоты. Быть морально выше этого сорта продукции так нетрудно...

Но по мне морально-этическая вышка, с которой мы, критики, наблюдаем за усилиями мастеров в зоне художественного творчества, ничуть не лучше вышки идеологической, на которой нам прежде было отведено место.

В основе наших отношений — один и тот же принцип: критик — ревизор, а художник — ревизуемый.

Помимо воли сбиваемся на командно-административную колею: один — начальник, другой — подчиненный. И иначе не можем: ни уголь добывать, ни фильмы снимать.

Отсюда морализаторский дух критической риторики, ее менторские, сдобренные иногда сарказмом интонации. Все только на разные лады и восклицают, что, мол, вы делаете, мастера культуры? как вам не совестно? И пора, мол, опомниться.

В отношениях с художественной культурой возобладала утилитарность. Очевидно, не только по вине Октября. Но, пожалуй, ни в каком ином обществе она не приобрела за послеоктябрьские годы столь маниакальный характер. На протяжении десятилетий только и слышно:

— Сделайте мне красиво!

— Нет, сделайте мне идейно!

— Лучше: похабно...

— Отчего же похабно? Когда надо: нравственно!

— И гуманно...

Это потому, что мы к культуре относимся, как к отделу заказов в гастрономе. И те, кто желают чего-нибудь сладенького. И те, кто предпочитают здоровую пищу. Все чего-то требуют, негодуют на неисполнительность, взывают к совести...

А с какой стати и по какому праву?

Мне может не нравиться картина С. Соловьева «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви», но что мне дает право считать себя его, автора, совестью? Или того больше — жрецом общечеловеческой морали?

Мы из совести надеемся сделать начальника, присматривающего за мастерами культуры.

Мы не против передать церкви функции идеологического отдела ЦК.

Все от нашего холопства. Самый большой подвиг для нас бросить службу у Маркова и оформиться на службу к Александру Сергеевичу или к Антону Павловичу.

Это выбор не между неволей и свободой, а между холопством и холопством.

Между рабством немодным и новомодным.

Переменили хозяина, а думаем, будто стали хозяевами.

Вспомнилась картина, сравнительно недавняя — «Храни меня, мой талисман» Р. Ибрагимбекова и Р. Балаяна. Там милые интеллигентные герои все разговаривали и фотографировались на фоне Пушкина. В нынешней ситуации отчетливее проступает их (и, стало быть, наша) драма. Они искали возможность проникнуть в фон.

Не получилось.

Тогда искали политического убежища у Пушкина, у Высокой Культуры.

Теперь все чаще используем Пушкина и Высокую Культуру в качестве политического оружия.

Критика так же, как и кинематограф, больна духовной несамостоятельностью.

Между тем, ее очередь «водить», то есть искать истины. Мы как-то забываем, что критика — это ведь род художественного творчества. Род специфический. Особенность его в иной, нежели авторов картин, асимметрии творческой работы. У художников доминирует иррациональное над рациональным. А критические статьи потому статьи, что в них рассудок и логика господствуют над интуицией и инстинктом.

Мозг человеческий, состоящий из двух полушарий, асимметричен вообще, но он асимметричен и в частности, применительно к каждому отдельно взятому человеку. Так что сама природа отчасти виновата в том, что одни индивиды снимают картины, а другие о них пишут.

Но, может быть, оно и к лучшему: цивилизация скорее отыскивает выходы из безвыходных положений, когда интуиция и рассудок энергично взаимодействуют.

В новой общественной ситуации критики как надсмотрщики и моралисты не нужны. Но, несомненно, есть острая потребность в них как в соискателях истин.

Есть замечательные примеры в сравнительно недалеком прошлом. Помню, сколь важны оказались в свое время неореалистические картины Росселини, Де Сика. Но как много нового они открыли в столкновении с критической прозой Б. Зингермана, И. Соловьевой.

«Неотправленное письмо» М. Калатозова смогло быть прочитано и осознано в полемике с ним памятной статьи М. Туровской. Сейчас мы все в тупике. Но головой об стену бьются немногие.

Многие предпочитают поучать тех, кто это делает на свой страх и риск.

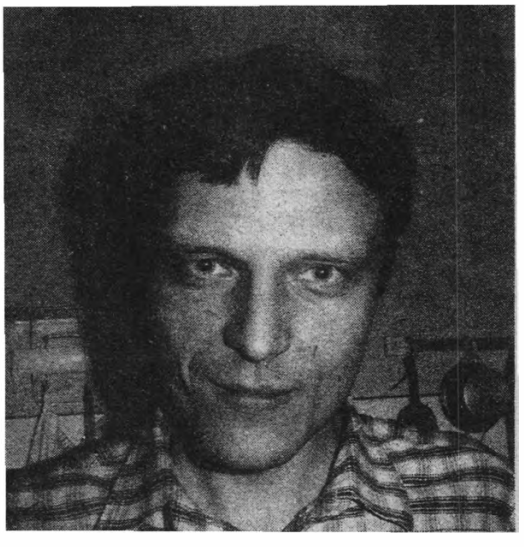
— Дайте,— говорят они,— нам свет и надежду.

Знакомые мотивы. Те же и в тех же выражениях уже требовали света и надежды у авторов «Июльского дождя».

Если вы снова по другую сторону мрака, так посветите нам из своего морального далека, скажите нам что-нибудь вдохновляющее. А то ведь, кроме банальностей с переоборудованных дозорных вышек ничего не доносится.

Сергей Лёзов

Освобождение или выживание?



Давайте после драки помашем кулаками...
Борис Слуцкий

Этот текст был написан в феврале-апреле 1987 года, после того как 9 февраля я узнал об освобождении в порядке помилования нескольких десятков политзаключенных. Правительство провело первый опыт такого рода. Для меня новая эпоха началась именно с того дня. Среди освобожденных были мои знакомые, так что перед 9 февраля у меня хватало поводов думать о причинах и смысле того, что мы оказались по разные стороны колючей проволоки. И вот в те февральские дни ощущение смуты начавшегося исторического перелома вместе с уже окончательным стыдом («ведь теперь, вероятно, не посадят») и тоской по утраченной ясности,— все это вызвало потребность подвести для себя итоги только что закончившейся эпохи и заново найти точку опоры. Тогда мои рассуждения были адресованы узкому кругу читателей. Сейчас, готовя эту старую работу к печати, я решил не подправлять тогдашние оценки: ведь они тоже передают самопонимание, выработанное в том подпольном интеллектуальном пространстве, где мы жили.

С. Л.

Лёзов Сергей Владимирович — историк, работает в Институте научной информации по общественным наукам АН СССР. Автор ряда статей по истории современной христианской теологии на Западе, опубликованных у нас и за рубежом.

1

Многие рассматривают нынешние реформы в терминах перехода от «тоталитаризма» к какому-то другому состоянию государства и общества. Я не стану браться за анализ сегодняшнего развития и вместо этого сделаю несколько замечаний об уже закончившемся периоде нашей истории. Естественно, изложенные ниже соображения дают мне опору для суждений о характере реформ и их перспективах.

То, что спасены люди, которые, казалось, уже никогда не выйдут на свободу, и, может быть, будут спасены и другие, в частности, узники спецпсихбольниц,— великое дело. Если действительно (допустим это на минуту) будут освобождены все политзаключенные, если будет остановлен афганский геноцид — это будет огромным облегчением для нашей, для моей больной и нечистой совести. Излишне говорить о том, что в этом не будет никакой «нашей» заслуги. Заслуга принадлежит (отвлечемся пока от оценки действий Советской власти) таким людям, как Анатолий Марченко. Но для меня очевидно, что проблема политзаключенных, как и проблема эмиграции,— не самые больные проблемы нашего общества. Это становится особенно ясным, когда оказывается, что они хотя бы частично поддаются решению.

Я исхожу из того, что сообщество, в котором мы живем, следует охарактеризовать как «тотальное». Не «тоталитарное», а именно тотальное. (Напомню, что известный немецкий государствовед Карл Шмитт употреблял термин «тотальное государство» и в описательном, и в оценочном — положительном — смысле.) Но самое эту тотальность

не так просто определить: суть ее не в известной идеологии, и не в терроре, и не в стремлении к экспансии. Мне кажется, ее природа наиболее ясно обнаруживается на функционально-семантическом уровне: тотальность стремится определить через себя все, что встречает на своем пути. Все должно быть включено в totum, в целое, и только от него получить свой смысл. Каким будет этот смысл — решает единый носитель и хранитель тотальности.

Эта проистекающая из единого центра и все обнимающая тотальность оказывается в состоянии навязать свои смыслы всем уровням человеческого бытия, всем межличностным связям. Даже семья, даже художественное или научное творчество получают общезначимый смысл через эту тотальность, становятся ее частицами и орудиями. Речь идет не о реминисценциях из Орвелла или Замятина, а об осмыслении нашего собственного опыта, если угодно,— нашего быта.

Поэтому нынешние реформы («революцию сверху») я считаю попыткой решения «очередных задач Советской власти». Ради концептуальной точности можно назвать все это «очередными задачами тотального сообщества». Конституирующие сообщество смыслы могут меняться, но при одном условии: они остаются тотальными смыслами. У тотальности изумительное пищеварение, она может переварить любое содержание и сделать его своим; именно «переварить»: всякое содержание становится частью тотальности, определяется через нее. Все вроде на месте, все то — да не то. Главное в этом содержании уже подменили.

Поясню сказанное на примере. В 1958 году смысл тотальности требовал растоптать Бориса Пастернака за его роман. В 1988 году может оказаться правильным и полезным опубликовать «Доктора Живаго» в СССР и по-новому интерпретировать поэта и его произведение в рамках все той же тотальности (ведь «Тихий Дон», не менее глубокое и «антисоветское» произведение, был опубликован при Сталине — и ничего не произошло, стены не дрогнули, камни не возопили). То же относится и ко всем «незаслуженно убитым» (по остроумному выражению Юрия Карабчиевского) деятелям отечественной культуры.

Если допустить, что исторический процесс в нашей стране (по каким-то причинам, которые сами нуждаются в истолковании) идет циклично, то закончившийся на наших глазах период истории можно назвать «послесталинским». В дальнейшем я исхожу из того, что связанное с реформами новое «расслабление» замкнуло цикл, и поэтому о примерно тридцатилетнем «послесталинском» периоде теперь можно говорить в прошедшем времени. Александр Некрич во втором томе «Утопии у власти» называет послесталинским периодом «оттепель», правление Хрущева, после свержения которого «коллективное руководство» предприняло попытки идеологической ресталинизации. Но сегодня можно предположить, что полный цикл — или период — включает «расслабление» и «сжатие». И здесь, отвлекаясь от историософского вопроса о происхождении нашей «тотальности» и от политико-идеологического вопроса о возможностях ее распада, я намеренно остаюсь в рамках этой схемы: тотальное сообщество и имманентные ему закономерности. Почти биологический ритм «расслаблений» и «сжатий» объясняется на этом уровне потребностями самой системы. Я думаю, что новое «сжатие» в нашем тотальном сообществе наступит с необходимостью, но у меня нет исходных данных, чтобы судить о его сроках и формах. Так что я ограничусь заметками о некоторых итогах и перспективах развития независимой общественной мысли в России этого периода.

2

Лучшее, что дал нам послесталинский период — это «демократическое движение» (феномен «диссидентства»). Я думаю, что значение этого движения не столько в его содержательной, идейной стороне, не в программах и лозунгах, а главным образом просто в том, что оно было, существовало. Главное, почти единственно важное в этом движении — просто тот факт, что после того, как страх уже стал определяющим мотивом всех наших действий, нашлись все же люди, которые распрямились и встретили грудью машину тотального государства. Или, если угодно, «бросились под колеса» этой машине (это слова из статьи Дитриха Бонхёффера 1933 года «Церковь перед еврейским вопросом»). Я говорю, конечно, о ненасильственном, о чисто нравственном противостоянии: бронированная машина Государства — и ничем не защищенное, слабое человеческое тело. После демонстрации 25 августа 1968 года на Красной площади мы стали называть это словами Галича — «выйти на площадь». Поводом могло быть вторжение в Чехословакию или несправедливость по отношению к одному (часто незнакомому) человеку; повод не так важен. Формой могли быть «пять минут на Красной площади», свободная статья, кампания «подписей» в защиту несправедливо гонимого и т. п. Форма сама по себе тоже

не так важна. По-настоящему важен лишь сам акт, его нравственный мотив и его нравственный смысл. Я понимаю, что подправляю реальную «историю инакомыслия», выделяю в ней лишь один аспект и, конечно, идеализирую ее. Но, мне кажется, такая идеализация имеет право на существование: «Может, в жизни было по-другому, только эта сказка вам не врет».

Исходное определение нравственного смысла этого акта можно сформулировать так: речь идет о действии, разрывающем стальной и резиновый кишечник тотальности и ведущем в какое-то другое смысловое пространство.

Может показаться, что смысл «нравственного акта» я определяю чисто отрицательно: это то, что обязательно «против»; то, «чего нельзя». То есть «нравственное» оказывается у меня содержательно зависимым от безнравственного, от содержания «тотальности» в данный момент. Я думаю, это не так. Очевидно ведь, что нравственная жизнь, решение каких-то положительных задач — культурное творчество, создание настоящей человеческой общности — все это возможно лишь для свободного человека. Поэтому содержание того первого нравственного акта, который я только и имел в виду, говоря о демократическом движении, определяется одним словом: *освобождение*. И демократическое движение мне важно здесь лишь в той мере, в какой на него можно указать как на общеизвестный пример такого освобождения. Если бы я ошибался и этого элемента там не было, то следовало бы признать, что мой пример выбран неудачно. Но по сути это ничего не меняло бы: акт освобождения с неизбежностью становится публичным актом, так как свободному человеку негде укрыться в тотальном сообществе: его нельзя «переварить» и усвоить, т. е. сделать своим. По точному советскому выражению, он становится отщепенцем (от «тотальности», от целого).

Поэтому, как мне кажется, основополагающая альтернатива может быть сформулирована только так: освобождение или выживание. В более привычной формулировке: «Всякий, кто хочет спасти свою жизнь, погубит ее; всякий, кто погубит свою жизнь ради Меня, обретет ее» (Мф 16.25).

Следовательно, путь и достижение таких людей, как Василь Стус и Анатолий Марченко,— не просто одна из возможностей. Это достижение (общезначимое и общеобязательное, как рождение) порогового уровня, только начиная с которого и можно говорить о собственно «человеческом». Дальше, после прохождения этого порога, открывается реальная возможность выбора позиций, подлинный плюрализм, настоящая жизнь. Отказ от выживания, освобождение — лишь предварительное условие возможности всего настоящего. Короче: это различение (освобождение versus выживание) кажется мне онтологически столь же обоснованным, что и различение ноосферы и биосферы (например, у Тейяра[1]). Это различение конститутивно для «собственно человеческого».

Поэтому для меня столь важен образ людей, сумевших победить страх (силу выживания) и освободивших себя,— людей, сумевших выстоять в одиночку. Поэтому мне так близка предложенная Паулем Тиллихом в книге «Мужество быть» трактовка мужества как бытийной, а не чисто этической характеристики человека[2].

Итак, если принять все эти посылки и допустить, что предложенная здесь альтернатива «освобождение или выживание» в какой-то мере годится для описания нашей ситуации, то может выясниться, что шаги к «освобождению», к разрыву тотальности, к выходу за ее пределы *ведут в конечном итоге в пустоту*. Таков, на мой взгляд, важнейший результат независимого интеллектуального развития в закончившийся «послесталинский» период нашей истории. Дальше я попробую обосновать и раскрыть этот тезис.

3

Как известно, в «послесталинский период» русская советская интеллигенция открыла для себя и заново усвоила все наличные (уже готовые) мировоззренческие системы. При этом: 1) речь идет о типах мировоззрения, так или иначе проявившихся на русской почве до революции; 2) в советских условиях все эти идеологии подверглись осознанной или неосознанной трансформации; 3) идейная мода, отражающая какие-то реальные процессы, все время перемещалась «вправо».

Похоже, что к началу восьмидесятых годов этот процесс усвоения новых старых идей подошел к своему завершению. Юрий Айхенвальд в книге «Дон Кихот на русской почве» удачно назвал его «археологическими раскопками». Сходная метафорика встречается и у Бориса Хазанова, когда он говорит о по-

[1] См.: Т е й я р Шарден де. Феномен человека. М., 1965.

[2] Пауль Тиллих (1886—1965) — протестанский теолог, в 1933 году эмигрировал из Германии в США, где стал одним из ведущих христианских мыслителей Америки. Его книга «Мужество быть» опубликована в 1952 году.

исках «затонувшего колокола» русской самобытности[3]. Понятно, что в ходе раскопок упорные археологи непременно докопаются до нижней границы культурного слоя.

Несомненно, что современный русский либерализм[4] не может претендовать на столь же «ископаемую» природу, что и национально-православное направление (хотя у идеи либерального правового государства на русской почве есть более чем столетняя история — от М. Сперанского до Б. Чичерина и идеологов партии конституционных демократов).

Но в устройстве либеральной, «чисто православной» и национально-почвенной идеологий есть нечто общее: все они исходят из уже готовых предконцепций, из известных ответов на вопрос о смысле,— ответов, выработанных задолго до нас и, вероятно, не вполне адекватных нашей уникальной исторической ситуации. Ценности соответствующих теоретических традиций не подвергались критической проверке. Их использовали лишь как «старое, но грозное оружие» для критики марксизма. Выбор — во всяком случае, уже для сегодняшних сорокалетних — всегда шел только между готовыми системами взглядов, и поэтому в самом глубоком смысле этот выбор *не был личным*. Ведь такой выбор предполагает вхождение в некое альтернативное по отношению к «тотальности» сообщество, становящееся для меня гарантом смысла, а подчас (в случае религиозных сообществ — всегда) и «альтернативного» социального статуса. *Вопрос* о смысле в таких условиях воспринимается как нечто деструктивное, как угроза для коллективной идентичности членов сообщества.

Оставаясь в рамках обсуждения идей, я не стану опираться на свои весьма небогатые личные впечатления, а вместо этого использую литературный источник. Я процитирую слова первого историка инакомыслия Людмилы Алексеевой. Речь идет о событиях 1977—78 гг.: «Чтобы этот новый слой активных людей, потянувшихся к правозащитникам, превратился в действительных правозащитников, к новеньким нужно было долгое время быть снисходительными и терпеливо работать с ними, как польские интеллигенты со своими рабочими. Большинство московских правозащитников оказалось не приспособленными к этой роли. Их плюрализм и представления о свободе воли не позволяли им стать пропагандистами своих идей, насаждать их, они были лишь их распространителями. К тому же и в 1977—78 гг. ядро московских правозащитников составляли зачинатели этого движения, по преимуществу рассматривавшие его как чисто нравственное противостояние, не имеющее каких-либо политических целей, в том числе и целей вербовки сторонников. Они не ставили и цели расширения движения, распространения его в другие социальные слои, как это имело место в Польше, а когда это произошло само собой, без их усилий, не оценили этого и отшатнулись от чужаков. История взаимоотношений ветеранов правозащитного движения, его ядра в 1977—78 гг. с пополнением, разбуженным их же энергией и потянувшимся к ним, показала, что обе стороны не были готовы к встрече и тем более сотрудничеству, не нашли общего языка»[5].

Если, исходя из того, что за этим текстом стоят некоторые реальные ситуации, перевести его с языка агиографии на язык социологии, то мы получим подтверждение — хотя и косвенное — моих соображений.

Я хочу повторить: истинная сила демократического движения не столько в его идеологии, сколько в личном свидетельстве его участников, в их готовности «служить и отдать свою жизнь в жертву за многих». Так, как это сделал Анатолий Марченко. Передо мной текст его обращения из Чистопольской тюрьмы: «Господа, вы не находите способа потребовать от Советского Союза выполнения взятых им на себя обязательств. Я вынужден сам, в одиночку, добиваться того, что гарантировали подписанные всеми вашими правительствами соглашения. Сегодня, 4 августа 1986 года, я объявляю голодовку и буду держать ее до конца вашего совещания в Вене».

И такие свидетельства никогда не прекращались.

4

Что же касается *идейного* аспекта основных течений «диссента», то к нему можно подойти и с другой стороны, с другой мер-

[3] Хазанов Б. По ком звонит затонувший колокол.— «Страна и мир», Мюнхен, 1986, № 12.

[4] Мировоззренческим либерализмом я называю «свободомыслие, субъект которого стремится освободиться от традиций, обычаев, догм и стоять на собственных ногах» (таково определение либерализма в одном немецком философском словаре). Следовательно, либерализму свойственно интеллектуальное бесстрашие. Может быть, со временем нам удастся очистить это слово от тех отрицательных коннотаций, которые оно приобрело в русском языке.

[5] Алексеева Л. История инакомыслия в СССР. № 4., 1984, с. 326—327.

кой. Для себя я называю эту другую мерку «критерием Анатолия Якобсона». В 1968 году он прочел своим ученикам-старшеклассникам лекцию о «романтической идеологии»[6]. В ней он очень просто и убедительно, исходя из кругозора московских школьников второй половины шестидесятых годов, показывает нравственную несостоятельность «революционно-романтической» поэзии (М. Светлова, Н. Тихонова, Э. Багрицкого и др.). Анатолий Якобсон говорит, в частности, о том, что романтизация большевистского террора (культ силы, культ чекиста) уже содержит in nuce оправдание всех последующих деяний режима. Безнравственна всякая апология всякого насилия, объясняет Якобсон московским старшеклассникам. Затем он сравнивает эту «романтическую идеологию» с нравственно-религиозным учением Льва Толстого, которое, «как его ни вывертывай», нельзя обратить в сторону насилия над человеком. Это учение может оказаться весьма несовершенным, оно, вероятно, не дает удовлетворительного ответа на многие вопросы,— но ничего злого (то есть насильнического) из него вывести нельзя. «В этом направлении идея неотчуждаема». Такую вот проверку идеи относительно пределов ее возможной отчуждаемости я и называю «критерием Анатолия Якобсона». (Очевидно, что этот критерий определен традицией европейского Просвещения, этикой Канта, гуманистическим толкованием христианства. И сам Толстой опосредует эту традицию в русской культуре.)

Если мы применим теперь «критерий Якобсона» к независимым идейным направлениям среди русской интеллигенции рассматриваемого периода, то, пожалуй, лишь правозащитная идеология может выдержать такую проверку. И в этом, как мне кажется, ее главное (пусть и отрицательное) достоинство: из нее нельзя вывести ничего злого, антигуманного. В ней нет притязаний на обладание полнотой истины, неотъемлемо присущих всем известным в России формам религиозной идеологии. В ней нет пороков, имманентных всем формам национального сознания. Понятно, с какой естественностью и даже необходимостью свидетельство о своей причастности к религиозной *истине* подразумевает чувство исключительности, и далее — миссионерское или нетерпимое (смотря по обстоятельствам) отношение к тем, кто не принимает эту истину. Что же касается национальной идеологии, то мы обладаем достаточными доказательствами того, что в рамках любого национального сознания с неизбежностью образуется континуум «патриотизм — национализм — шовинизм — расизм».

Но это достоинство — чисто отрицательное. Правозащитная (то есть либеральная par excellence) идеология остается действенной и привлекательной до тех пор, пока она существует именно в качестве «идеологии», не претендуя на статус теории, и пока она воспринимается (например, моим поколением) как нечто целое, уже-готовое, как альтернатива другим идейным направлениям (или, скажем, другим стилям оппозиционного поведения).

А обсуждавшаяся в начале рассматриваемого периода возможность движения, которое было бы национальным (или религиозным) по содержанию и правозащитным — по методам (то есть «правозащитность» как универсальная в наших условиях *форма* оппозиционного движения),— такая возможность со временем все больше отвергалась русской советской интеллигенцией. Ведь «*право*-защитное» мировоззрение — это выражение *правовой* идеи, а отношение к праву в России всегда было не слишком благосклонным. В русской культуре право никогда не относилось к числу высших ценностей, более того, оно вообще не считалось самостоятельной, самодовлеющей ценностью. Крупнейший русский правовед Б. А. Кистяковский опубликовал в 1909 году в «Вехах» статью «В защиту права» — единственную работу на правовые темы в этом знаменитом «сборнике статей о русской интеллигенции». Кистяковский говорит, что правовые идеи, философия права никогда не попадали в центр внимания нашей интеллигенции, русская мысль не дала в этой области ничего оригинального. Кистяковский смиряется с этим и даже готов признать, что в мире ценностей праву действительно принадлежит лишь второстепенное место. И вот в этих рамках он занимается защитой права,— заранее, я думаю, обрекая свое дело на поражение. А через 70 лет после публикации «Вех» А. И. Солженицын в своей знаменитой Гарвардской речи привычно обругал западную цивилизацию «юридической», что значит: лишенной глубоких нравственных основ и *бездуховной*.

В послереволюционной России правовой нигилизм русской культуры соединился с правовым релятивизмом марксизма, который принципиально отвергает абсолютную ценность права. Вот какое отношение к праву получила в наследство оппозиционная интеллигенция послесталинского периода, когда

[6] Лекция А. Якобсона теперь опубликована в «Новом мире», 1989, № 3.

она занялась рецепцией «новых старых идей».

Приведу одно свидетельство, взятое из статьи московского православного автора, пишущего о начале религиозного пробуждения в интеллигентской среде: «У образованного слоя нации, казалось, были навсегда задушены устойчиво-порочной «либерально-демократической традицией» религиозный инстинкт и религиозное начало. ...И разве не достойно радостного удивления, что именно в этой духовно обнищавшей среде забил наконец-то живой родник?..» И у того же автора — прямо к нашей теме: «Когда же совесть пробудилась, то сторонники эгалитарно-демократических взглядов стали правозащитниками и обрекли себя на суровую и страстную борьбу, а искавшие не внешних, а духовных альтернатив повернули к традиции и религии»[7].

Заметим, что для А. Бутакова противоположность между «духовностью» и «религиозным началом», с одной стороны, и демократией и либерализмом, с другой, относится к области самоочевидного, потому что она содержится в воспринятой им традиции. Ведь только в либеральном мировоззрении право может стать «духовной альтернативой», ибо только здесь оно обладает самостоятельным метафизическим достоинством, абсолютной ценностью,— так же, как, например, любовь. Прибавим к этому тот факт, что в правозащитном движении — впервые на русской почве — идея права стала восприниматься как абсолютная ценность. Это, я думаю, важнейшее интеллектуальное достижение всего «послесталинского периода». Мы приходим к тому, что правозащитные методы все же неотделимы от «устойчиво-порочного» либерального содержания. Столь же закономерно открытие «новых старых ценностей» влечет за собой отречение от гуманизма и либерализма.

5

Важнее другое. Более пристальный взгляд на самое правозащитную идеологию обнаруживает в ней противоречия, могущие стать источником кризиса. Для удобства опять сошлюсь на «Историю инакомыслия» Л. Алексеевой, где часто встречается тезис, согласно которому демократическое движение ставило проблемы, «которые можно решить только в сотрудничестве с властями»[8]. Вот как Л. Алексеева характеризует известный замысел Ю. Ф. Орлова: «Его многолетние раздумья были посвящены поиску путей диалога о кардинальных проблемах страны между властями и обществом. В таком диалоге он видел единственный путь к либерализации режима, без которой не выйти из экономического, политического и морального кризиса советской системы. Попытки прямого обращения к властям Орлов испробовал дважды. ...Этот личный опыт, как и известные Орлову безуспешные обращения Сахарова, Турчина и Медведева, Солженицына и др., в 1970-е годы заставляли искать посредников, которые могли бы склонить советских правителей прислушаться к голосам своих граждан»[9]. (Посредники — это, конечно, общественность и правительства демократических стран.)

Но чаще у Л. Алексеевой встречается другой тезис. Вот одна из его формулировок: «Зачинатели правозащитного движения постоянно подчеркивали, что оно — «вне политики», что их цель — не какой-то результат в будущем, а лишь продиктованное возмущенным нравственным чувством нарушение рабьего молчания сейчас, по каждому случаю попрания человеческих прав и достоинства человека, несмотря на отсутствие надежды на преодоление зла в данном конкретном деле и безотносительно к тому, возможен ли успех в будущем»[10].

То же самое в формулировке А. Д. Сахарова:

«Лозунг «Народ и партия едины» — не вполне пустые слова. Но из этого же народа вышли защитники прав человека, ставшие против обмана, лицемерия и немоты, вооруженные только авторучками, с готовностью к жертвам и без облегчающей веры в быстрый и эффективный успех. И они сказали свое слово, оно не забудется... Дело тут не в арифметике, а в качественном факте прорыва психологического барьера молчания».

Или в формулировке Андрея Амальрика: «Правозащитники сделали гениально простую вещь — в несвободной стране стали вести себя как свободные люди и тем самым менять моральную атмосферу и управляющую страной традицию».

Эти две цитаты обрамляют главу о правозащитном движении в книге Л. Алексеевой. И в них встречаются ключевые слова *«про-*

[7] Бутаков А. Возрождение, оживление или пробуждение? — Вестник РХД, № 148, III, 1986, Париж, с. 235, 227—228.

[8] Алексеева Л. История инакомыслия в СССР, с. 239.

[9] Там же, с. 310—311.

[10] Там же, с. 351.

рыв», «освобождение», определившие и мое восприятие этого движения. Для меня, стороннего наблюдателя, такая оценка кажется самоочевидной и имеет силу нравственного вызова. Я убежден, что на интеллектуально честных путях этот вызов не удастся ни снять, ни релятивировать.

Как мы уже заметили, интеллектуальную специфику правозащитной идеологии составлял ее юридический характер. Один из наиболее популярных лозунгов: *«Пусть они соблюдают свои же законы!»*. Л. Алексеева пишет: «За 60 лет существования Советской власти оказалось способным выжить и даже развиваться только сопротивление на правовой основе»[11].

Можно показать, что эти основные характеристики правозащитной идеологии не вполне согласуются между собою, образуя единство не на логическом уровне (как система идей), но лишь на экзистенциальном, как образ мышления и действия отдельных личностей. Для интеграции этих «первичных интуиций» в целостную теорию потребовалась бы самостоятельная разработка социальной философии применительно к «нашей тотальности», необходима и серьезная историософия. Пока обсуждение не продвинулось намного дальше мифологической альтернативы, согласно которой коммунизм в нашей стране возник либо из исконно злого начала в русском народе, либо в результате заражения здорового национального организма расово чуждыми идеями,— пока разговор в таких терминах еще способен привлекать к себе серьезное внимание, можно считать, что вопрос вообще не поставлен. А между тем дело идет о понимании природы той власти, с которой правозащитники намеревались вступить в диалог.

Быть может, описанная выше нравственная позиция уже содержит в себе, пусть и имплицитно, возможность *определенного* понимания природы режима. Такой путь — через осмысление некоторого нравственного опыта, опыта противостояния — тоже возможен.

Наиболее концентрированное и ясное из известных мне выражений этой нравственной позиции содержится в одном из «Колымских рассказов» Варлама Шаламова. (Я не помню его названия и пересказываю по памяти.)

Зэки сидят ночью у топящейся печки и по очереди высказывают свои заветные желания. Последний из них, alter ego автора, говорит примерно так: «А мне хотелось бы стать обрубком — без рук, без ног. Живым человеческим обрубком. Тогда бы я смог плюнуть *им* в морду».

Этот разговор происходит в колымском лагере. Вероятно, позиция бескомпромиссного нравственного противостояния в ее приведенных выше формулировках подразумевает взгляд на страну как на «большую зону»,— термин, часто встречавшийся в неподцензурной публицистике.

Следовательно, существует по крайней мере *возможность* противоречия между первыми двумя тезисами, составляющими центр правозащитной идеологии: представлением о желательности диалога «между властями и обществом» для решения важнейших проблем страны и идеей самоценного нравственного противостояния злу. И тут снова возникает вопрос о смысле «правовой основы» сопротивления. Да, идея права впервые обрела здесь самостоятельную ценность, но все же я думаю, что «законничество» послужило не столько основой, сколько риторическим оружием сопротивления. Современный русский либерализм (главной формой которого в рассматриваемый период я считаю правозащитное движение) не создал своей философии права. Он эклектически соединил позитивно-правовую аргументацию, используя возможности внутреннего права СССР (в особенности ссылку на провозглашенные в Конституции СССР основные права и свободы) и апелляцию к ратифицированным Советским Союзом международным пактам о правах человека, а с 1976 года — к «гуманитарным» статьям Заключительного акта хельсинкских соглашений.

Согласование правопорядка СССР со стандартами, выраженными в международных договорах,— не та цель, которую можно ставить всерьез, поскольку такое согласование требует предварительного радикального изменения социально-экономического строя нашей страны, а от этого демократическое движение эксплицитно отмежевалось. В самом деле, можно показать, что классический каталог основных прав и свобод *предполагает* свободу собственности. В истории этот каталог впервые становится основой позитивного правопорядка лишь с появлением экономики свободного рынка. Но даже если утверждение о связи социального строя и правопорядка, предоставляющего человеку его основные права, не самоочевидно, то все равно круг замыкается и мы возвращаемся к вопросу о природе режима.

Я попробую подтвердить сказанное двумя соображениями.

1). Борьба посредством юридической аргументации (требование соблюдать так назы-

[11] Там же, с. 393.

ваемые «основные права человека», то есть и те, которые не позитивированы в советском внутреннем праве) имела огромный успех во внешнем мире — и это выявилось в ходе конференций в Белграде, Мадриде и теперь в Вене,— но не ослабила репрессивности режима. (Нельзя сказать, что нынешнее «расслабление» началось под давлением организованной оппозиции и что у правительства не было альтернативы.) Так что успех правозащитников был «риторическим». Соответственно и правительства стран Запада стали использовать «вопрос о правах человека в СССР» в своей политической риторике: последовательные политические действия в этой области для них так же невозможны, как нам невозможно превратить нашу страну в либеральное правовое государство.

2). Если бы вдруг Конституция СССР была заменена каким-нибудь чрезвычайным постановлением, а международные пакты о правах денонсированы, то, мне кажется, сопротивление все равно сохранило бы правовые лозунги. Думаю, что переменился бы лишь характер риторики: не «Конституция» и «Хельсинки», а «естественные права и достоинство человека». Тут нужно продумать связь правового идеала с нравственной позицией.

6

Ситуация нынешнего «расслабления» показывает, что различные интерпретации смысла и задач демократического движения, существующие внутри него самого, могут вступить в конфликт между собой и оказаться взаимоисключающими.

Я ограничусь здесь одним примером, подтверждающим важность идейной стороны движения (демократическое движение как современная форма либерализма на русской почве).

Некоторые из правозащитников считают «гласность» и «перестройку» (в той мере, в какой речь идет о *действиях власти*) обычной тотальной политической кампанией,— кампанией, структурно не отличающейся от (к примеру) борьбы против космополитизма в позднесталинские годы или новой волны «преодоления культа личности и его последствий» в позднехрущевские (1961—1964). По их мнению, эта политическая кампания имеет то же принципиальное устройство, что и все такие «мероприятия», проводившиеся с конца двадцатых годов. Так, в советской прессе можно написать про кого-нибудь, что он «еще не перестроился», так же как 60 лет назад сталинцы могли сказать про троцкистов, что они «еще не разоружились перед Партией».

Я истолковываю эту точку зрения как утверждение своего рода морального алиби: «Нас там не было и нет, мы ни на секунду не поддавались на эту ложь и не участвовали в ней». Другими словами, это констатация неизменности той позиции нравственного сопротивления, о которой говорилось выше. Следовательно, подтверждение этой позиции в новых условиях содержит в себе отказ от самой *идеи* сотрудничества с «режимом»,— идеи, которая была частью правозащитной идеологии. Выражения этой точки зрения содержат и полемику с теми «критиками режима» из числа правозащитников, которые — при всей критической дистанции — дают «перестройке» авансы и возлагают на нее *свои* надежды.

А позиция «конструктивного сотрудничества» означает, в свою очередь, *отказ от правовой идеи* как важнейшего компонента правозащитной идеологии: ведь освобождение определенной части политзаключенных (в частности, депортированного в Горький А. Д. Сахарова), ставшее необходимым не только для внешней, но и для внутренней политики реформаторов, было прежде всего *актом произвола*. Юридически здесь больше произвола, чем в их осуждении. А поэтому отказ правозащитников от публичной оценки этих освобождений как произвола означает либо отход от «сопротивления на правовой основе» (Л. Алексеева), либо непонимание «неистребимой» сути правового идеала.

Во всем этом я вижу признаки кризиса нашей либеральной идеологии, которая — в силу крайне неблагоприятных условий — не успела развиться до уровня теории.

Известный немецкий советолог Корнелия Герстенмайер еще в начале семидесятых годов дала демократическому движению в СССР следующую характеристику: «Это сопротивление коренится не в желании удовлетворить какие-то конкретные социальные интересы и не в политической обиде и озлобленности, а в неразрушимом человеческом стремлении к свободному самоосуществлению и самостоятельному поиску истины. ...Но именно их (правозащитников) интеллектуальная бескорыстность и независимость ведут эту борьбу к политическим последствиям, которые имеют значение для будущего России и тем самым для будущего всего мира»[12]. И действительно, самое важное, что

[12] Gerstenmaier C. Die Stimme der Stummen. Frankfurt a. M. 1973, S. 9.

можно усмотреть во всем нашем инако-*мыслии*,— это бескорыстное стремление к истине, которую еще только предстоит найти; именно в силу своей бескорыстности, безоглядности, в подлинном смысле слова *независимости* этот поиск истины «ведет к политическим последствиям», то есть обнаруживает собственные политические последствия.

Такова *задача*, то есть таким *должно* быть «сопротивление», ибо именно таково его собственное притязание. Ведь если это движение не приводит к настоящему освобождению его участников, и далее, если оно не создает собственного содержания, если в нем отсутствует та самая интеллектуальная бескорыстность и независимость,— то оно едва ли достигнет серьезных политических результатов и уж наверняка не сможет привести к тем последствиям, на которые претендует.

Раз так, то я могу переформулировать свой исходный тезис следующим образом: слова о «ведущем в пустоту освобождении» означают лишь то, что такого «собственного содержания» наша независимая мысль еще не создала. И тогда сложившуюся к началу нового «расслабления» ситуацию можно осмыслить как *этап* в развитии независимой мысли, один из моментов в процессе становления ее содержания.

7

В самом деле, попытки выработать альтернативное мировоззрение внутри марксистской парадигмы (50—60-е годы) оказались тупиковыми. Подпольная «евромарксистская» группа «Левый поворот», существовавшая в Москве в начале 80-х годов, воспринималась как анахронизм и пародия одновременно. Во второй половине 60-х годов можно было наблюдать резкую «смену парадигмы». При этом — по точной формулировке Л. Алексеевой — «наибольший приток произошел, естественно, к вытесненным в свое время официальной идеологией традиционным формам сознания — национальным и религиозным». Но и эти формы сознания на наших глазах исчерпывают свой творческий потенциал. Или, может быть, точнее: здесь исчезает иллюзия относительно наличия такого творческого потенциала.

Как бы чарующе ни звучали слова-пароли о «великой русской культуре» или о «духовной чистоте Православия»,— то, что реально стоит за ними, не дает настоящей опоры в новой ситуации. Иначе и быть не может: русская культура находится внутри того «единого потока», который принес нас туда, где мы сейчас оказались. Если не сводить культуру к набору фраз, понадерганных у разных авторов (объявляя все прочее «некультурой»), то следует признать, что у русской культуры нет алиби: она была именно там, где совершались все роковые события нашей истории, и она как-то влияла на ход этих событий.

Однако, как я пытался показать, и наша *либеральная* мысль (в социальном плане ей соответствует «демократическое движение») довольно быстро остановилась в своем развитии. Другими словами, правозащитная идеология тоже превратилась в «уже-готовое» и равное себе смысловое образование. Похоже, что наличное либеральное сознание тоже исчерпало свой творческий потенциал. Если это так, то некий этап в развитии мысли оказывается завершенным и с его концом иссякает запас готовых мировоззренческих систем, находящихся в нашем распоряжении. Рискну предположить, что здесь можно увидеть одну из глубинных причин кризиса правозащитного движения. Вероятно, этот кризис нельзя объяснить только жестокостью репрессий в конце семидесятых — первой половине восьмидесятых годов. Ведь сейчас, когда внешние условия улучшились, кризисные явления стали еще заметнее.

Я уже упоминал о том, что в нашей ситуации выбор между наличными, готовыми системами взглядов не есть по-настоящему *личный* выбор. Исходя из всего сказанного, я бы определил нашу ситуацию как ситуацию отсутствия иллюзий и надежд. Это значит: все наши надежды оказались иллюзорными, и мы — просто из честности — должны от них отказаться.

И здесь, в отсутствие каких бы то ни было иллюзий и надежд, впервые со всей ясностью может быть поставлен вопрос о личном выборе, о целиком личной ответственности. Пока речь идет лишь о выборе той или иной уже готовой системы взглядов, о решении в пользу той или иной из уже установившихся версий социальной реальности, еще нельзя говорить о личном выборе и еще менее — о личной ответственности. Речь в таком случае обычно идет лишь о включении человека в реальную или идеологически постулируемую (вроде «невидимой Церкви», «русской интеллигенции» и т. п.) социальную группу, которая — предположительно — берет на себя бремя ответственности, гарантируя мне смысл жизни («метафизический комфорт») и социальный статус (христианина, русского интеллигента, временно находящегося на территории СССР гражданина Израиля и т. п.).

Я предполагаю, что в новейшей русской истории описанная ситуация возникла впервые. Поэтому требуется заново осмыслить самые глубинные основы всех наличных мировоззрений, необходима попытка проверить все то, что раньше принималось в качестве постулатов. Поэтому «последние вопросы» становятся самыми и — в пределе — единственно важными: ведь все «предпоследнее» утратило свое самоочевидное основание и смысл.

8

Размышления над историей и содержанием демократического движения «послесталинского периода» в этой новой перспективе, когда вся эпоха на наших глазах отошла в прошлое, приводит меня к мысли, что само движение началось с поражения, с событий 1968 года, когда служилой интеллигенции указали на ее место, когда солидных «подписантов» выгоняли с работы и затем эти люди в большинстве своем стали проситься обратно в истеблишмент. Некоторые не покаялись, но всеобщий испуг и на них наложил отпечаток. Меньшинство приготовилось к дальнейшей и более жестокой конфронтации, уже зная о последствиях по первым послехрущевским политическим процессам. И теперь это меньшинство исходило — как из самоочевидной и не подлежащей дальнейшему анализу данности — из чувства: «от нас ничего не зависит».

Вот это, как я стал думать, и есть то поражение, которое лежит у истоков демократического движения. Можно даже предположить, что здесь уже запрограммирована его траектория.

Ведь и сам чисто нравственный, аполитичный пафос («Мы — вне политики») можно понять и как обратную сторону бессознательно принятого «От нас ничего не зависит».

Что же следует из этого основополагающего экзистенциала: «От-нас-ничего-не-зависит»?

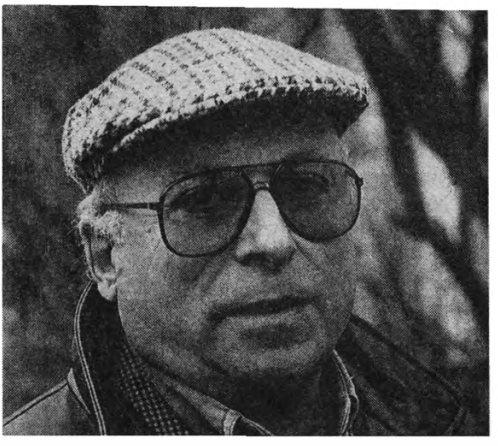
Прежде всего — социальная безответственность. Ведь «мы живем, под собою не чуя страны», в которой мы все равно ничего не можем изменить. В самом деле, если применить к идее чисто нравственного (без расчета на общезначимый успех и т. п.) противостояния и ко всему комплексу представлений, которыми обросла эта идея, «критерий Анатолия Якобсона», то обнаруживается, что она поддается отчуждению именно в направлении социальной безответственности и даже в направлении миропонимания по принципу «чем хуже — тем лучше».

Вопреки русской традиции, я бы не стал противопоставлять мораль политике как «чистое» — «грязному». Политика *должна* быть самым чистым человеческим делом, так как человеческие судьбы зависят от нее больше, чем от чего бы то ни было другого. Кроме того, у морали и политики есть общее основание — общий для них социальный характер, который обнаруживается в обоих случаях в публичном, социально значимом акте. С этой точки зрения вообще нет критериев для принципиального различения между «моральным» и «политическим».

Февраль — апрель 1987

Юз Алешковский

Кенгуру



Три года назад я впервые побывал в Америке. Поселился в доме американского писателя Джереми Левена, своего соавтора по сценарию (будущего) совместного советско-американского фильма.

Накануне американские синоптики предсказали большую пургу. Прогноз абсолютно оправдался. Штат Коннектикут завалило снегом. Переводчик, который жил в соседнем городке, не рискнул ехать. Я и американский писатель оказались совершенно безъязыкими. Он знал несколько русских слов (его предки из России), я по-английски ненамного больше (мои предки из России никогда и никуда не выезжали). Правда, я однажды прошел курс английского по методу Лозанова за 24 дня, но еще через 24 дня я знал английский так же, как до изучения, а может быть, даже хуже. Явная патология. Хотя большинство из группы, в которой я обучался, заговорили по-английски, но, как потом выяснилось, все они собирались на постоянное жительство через Израиль в Америку. Им английский был необходим. У меня такой необходимости не было, и учеба не заладилась.

Короче, я засел в занесенном снегом американском доме и стал звонить своим российским знакомым в Америке, чтобы отвести душу и поговорить по-русски. И первый, кому я позвонил, был Юз Алешковский, с которым не виделся почти десять лет, он уехал в самые трескучие годы застоя. Я чуть не прослезился, услышав родной голос и знакомые выражения. Диалог передаю в точности:

— Это Черных Валентин...

— Ни хрена себе (выражение было крепче). Где ты?

— В Вудбридже.

— Так это в сорока милях от меня. Диктуй адрес. Сейчас за тобой приеду.

— Все дороги занесло. Не проедешь. Пурга.

— Такая пурга в Москве почти каждый день зимой, и ничего, ездили же, и продолжают ездить.

— Американцы отменили все поездки...

— Не е... мозги!

Юз приехал через полтора часа. Все тот же. В кожаной куртке, похожей на те, которые когда-то носили наши летчики, а потом донашивали мы. Я потрогал, нет, все-таки не московская, получше качеством, но очень похожая. Я познакомил его с Левеном. Поговорили они с трудом. Юз Алешковский так и не выучил английский, чтобы общаться свободно. Потом я встречал наших эмигрантов, которые за десять лет не только сделали карьеру, но и купили дома стоимостью в пять нулей. Юз Алешковский был и остался русским писателем, только с американским гражданством. Он пишет по-русски и о России. Пока я не читал ни одного его романа из американской жизни, сам издает на русском, сейчас начали выходить его романы и на английском. Среда его общения в основном русскоязычная. Главное чтение — литература на русском языке...

Когда он уехал, многие удивились.

— Его же печатают! Снимают фильмы по его сценариям. Все ведь нормально! А что такое «нормально» для нас? Это когда была кое-какая еда (сейчас нет и такой), кое-какая

Публикуется журнальный вариант повести, отредактированный автором.

крыша над головой (сегодня немногое изменилось) и кое-какая работа. Но такая, какая разрешена. С точным определением: об этом можно, об этом нельзя, а за это — от пяти до десяти лет. Вот от пяти до десяти его явно не привлекало, он это уже прошел в юности, когда служил в армии солдатом, за неповиновение.

Я знаю Юза Алешковского больше четверти века. Но всегда знал двух писателей под одной фамилией. Один вполне безобидный, детский, другой яркий, ядовитый, раскованный. Многие из его романов, которые вышли в Америке, были написаны в Москве. Я помню, как читал «Николая Николаевича» в его квартире. И задыхался от хохота и грустил, понимая, что такая повесть никогда у нас не будет напечатана. Вот ее краткая аннотация, составленная самим автором. «Николай Николаевич» — фантастическая повесть о карманном воре, ставшем мужественным донором спермы в страшные годы сталинско-лысенковской реакции в отечественной биологии».

Сегодня писатели русского зарубежья возвращаются к нам со страниц своих книг, которые у нас начинают издавать. И В. Аксенов, и В. Войнович, и В. Некрасов, и И. Бродский... Юз Алешковский тоже возвращается. С трудом. Очень уж антитрадиционен. И матерные слова употребляет. И вообще никакого почтения ни к партии, ни к КГБ, ни к вождям. И об эротике очень уж откровенно. Трудно его прививать к нашей дистиллированной скромности и ханжеству, трудно печатать и ставить. Но проблески есть. М. Захаров хочет поставить на сцене театра Ленкома роман Юза Алешковского «Рука». Наша мосфильмовская студия «Слово» ведет переговоры, чтобы М. Захаров перенес театральную версию романа в кино. Есть и другие предложения от кино. Первым из журналов напечатал стихи Юза Алешковского «Новый мир». Его стихи:

Товарищ Сталин, вы большой ученый,
В языкознании, конечно, знали толк,
А я простой советский заключенный,
И мне товарищ серый брянский волк» —

стали песенной классикой. О таких говорят: автор неизвестен, слова народные. Теперь, первым из журналов, «Искусство кино» печатает прозу Юза Алешковского. Спасибо за решимость, потому что реакция читателей может быть неоднозначной.

Когда я уезжал из Америки, Юз Алешковский подарил мне свои романы. Я их сложил в сумку и начал читать уже в самолете. В Шереметьево, как и все, я поставил сумку под таможенный телевизор.

— Что там у вас? — спросил таможенник.

— Книги,— ответил я.

— Какие? — спросил таможенник.

— Хорошие,— ответил я.

— Проходите,— сказал таможенник.

Я не обманывал таможенника. Читатели могут в этом убедиться, прочитав «Кенгуру» Юза Алешковского.

Валентин Черных

1

Посвящаю Алексею

Давай, Коля, начнем по порядку, хотя мне совершенно неясно, какой во всей этой нелепой истории может быть порядок.

В том 1949 году я был самым несчастным человеком на нашей планете, а может, и во всей солнечной системе, хотя чувствовал это, разумеется, только я один. Кстати, личное несчастье — не всемирная слава и не нуждается в признании всего человечества.

Но давай по порядку. Только я в понедельник собирался отнести в артель партию готовых вуалеток, как раздался междугородный звонок. А вуалетки я мастерил для понта, что занят полезным трудом, несмотря на индивидуальность, и потом почему-то нравилось накалывать тушью черные мушки на нитяную решку. Сидишь себе, капаешь, а сам вспоминаешь, как дружески распивал с начальником сингапурской таможни великое виски «Белая лошадь». Итак: междугородный звонок. Подхожу.

— Гуляев,— говорю весело,— он же Сидоров, он же Каценеленбоген, он же фон Патофф, он же Эркранц, он же Петянчиков, он же Тэдэ, слушает!

— Я тебе пошучу, реакционная харя! — слышу в ответ и тихо поворачиваюсь к окну, ибо понимаю, что скоро не увижу воли и надо на нее наглядеться.

— Чтобы ровно через час был у меня. Пропуск заказан. За каждую минуту опоздания сутки кандея. Только не вздумай закосить невменяемость. Ясно, гражданин Тэдэ?

— С вещами? — спрашиваю.

— Конечно. Захвати индийского, высший сорт, а то у меня работы много. Чифирку заварим.

Бросил он, гумозник, трубку, а я свою, Коля, держу, не бросаю. Она бибикает тоскливо: «би-би-би-би», острые занозы в сердце вонзает. Тут я выдернул трубку с корнем из аппарата и, хочешь верь, хочешь не верь, она еще с минуту на полу бибикала. Подыхала. Ты этому не удивляйся. У нас ведь тоже после смерти ногти растут и бороды, и если я вражу, дай-то Бог, дубаря раньше тебя, Коля, ты положи, пожалуйста, в мой гроб электробритву «Эра» и маленькие ножнички...

Но, милый мой, сам знаешь, когда бы мы с тобой реагировали на служебные неудачи как ответработники или некоторые евреи, то схватили бы уже по двадцать инфарктов, инсультов и раков прямой кишки. Отшвырнул я подохшую трубку ногой под тахту и начал радоваться перед тем, как пострадать и сесть неизвестно за что и на сколько. Я до сих пор помню каждую секундочку из тех двух часов, которые я потратил на дорогу до Лубянки. Боже мой, какие это были секунды, даже части секунд и части их частей. Ведь я прощался с родимыми лицами из фамильного альбома и одновременно успевал давить косяка на свободных воробьев за окном. Смахнул тополиный пух с Ван Гога. Сообразил, куда заначить золотишко и денежку. Подумал, что платить за газ и свет западло — пускай за газ платит академик Несмеянов, а за свет сам великий Эйнштейн — специалист по этому делу. Кроме всего прочего, я подготовил все к моменту возвращения на волю: сервировал стол на две персоны и поставил поближе к своему прибору бутылку коньяка. Поставил и отогнал от себя мысль насчет того, сколько звездочек прибавится на этой бутылке, пока я буду волочь срок. Год пройдет — звездочка, потом еще одна, потом, думаю, ты коньяк станешь «Двином», потом «Ереваном», а если даже и «Наполеоном»,— то все равно я не фраер, все равно я освобожусь, выпью тебя, за кровь времени моей жизни выпью с милой лапонькой, которая вон — по улочке, в белом фартучке вприпрыжку бежит из школы... Зачем-то в булочную забежала...

Застилать на будущую ночь тахту я не стал. Зачем откладывать драгоценное времечко вроде как в копилку? Суждено будет — еще застелю. Присел я потом на дорожку, пятнадцать минут всего прошло со звонка, помолился, холодильник выключил и, между прочим, клопа, Коля, увидел. Хотел его — к стенке, но почему-то пожалел. Извини, говорю, отбываю в ужасные края, и кусать тебе долго будет некого. Но я тебя, тварь живая, пожалею, ибо жить ты должен до пятисот лет и без кровной пайки преждевременно отдашь концы. Взял я клопика и осторожно подкинул под дверь соседки Зойки. Полминуты, не меньше, на это дело потратил. Герань на кухню вынес. Собрал чемоданчик и вышел из дома.

Заметь: вышел из дома. Стою у подъезда. Стою и стою, потому что ноги у меня не двигаются. И не от слабости, а просто не двигаются, и все. Собственно, зачем моим ногам двигаться, если как следует разобраться? Дорожку им самим не выбирать. Ее уже наметил для них гражданин подполковник Кидалла. А раз не выбирать, значит, в ногах спокойствие. Правда, Кидалла дал час сроку и за каждую минуту опоздания обещал сутки кандея. Но ничего, думаю, отмажусь. И в душе у меня примерно такое же спокойствие, как в ногах. Для души ведь тоже намечена гражданином подполковником Кидаллой дорожка, она же путь, она же тропинка, она же стезя, она же столбовая дорога, она же судьба.

Я, конечно, покандехал в Чека, но даже не заметил, как с места сдвинулся, потому что, Коля, жизнь меня тогда так между рог двинула костылем, что я, ей-Богу, в первый момент не мог просечь: существую я или не существую...

Какая-то падла привязалась ко мне по дороге. Ей, видишь ли, показался странным взгляд, которым я кнокал на портрет Кырлы Мырлы, висевший в витрине гастронома. «Я,— говорит эта гадина,— давно за вами наблюдаю, и если вы не наш человек, то лучше пойдите и скажите об этом органам сами. Может быть, вам не нравятся изменения, произошедшие в мире? Тогда заявите! Здесь! Сейчас! Заявите. Вместо того, чтобы носить фигу в кармане и истекать бессильной слюной врага, ставшего над схваткой!»

Ничтожеством обозвала меня тварь и, главное, Коля, не отстает, ибо ей, сволоте, интересно, по какую сторону баррикады она находится, а по какую я. Я тогда и загундосил с понтом сифилитика, что нахожусь по ту сторону баррикады, где мебель помягче и постаринней, и что

направляюсь в вендиспансер на реакцию Вассермана после полового акта с одной милягой — наследницей родимых пятен капитализма. Слюной, конечно, нарочно ее забрызгал и думаю: не подсесть ли по семьдесят четвертой за хулиганство? Но сам знаешь: Чека, если надо, перетасует все пересылки, все Буры и Зуры, самые дальние командировки раком поставит, а найдет нужного человека!

Кстати, насчет баррикад и мебели. Вот этот туалетный столик я вынес в 1916 году из одной киевской баррикады. Стóит он столько, сколько «Волга» на черном рынке, но я его не продавал, не продаю и не продам! За ним Мария Антуанетта причесывалась. Ну, скажи, Коля, что происходит с нашей планетой? Зачем люди отрубают головы женщинам-королевам? Зачем? Почему? А какой-то слепой кишке, видишь ли, тошен взгляд, которым я давил косяка на Кырлу Мырлу!.. И не успокаивай меня, пожалуйста. Я не эпилептик. У меня нервишки покрепче арматуры на Сталинградской ГЭС. Будь здоров, дорогой!..

Слава тебе, Господи, что мы с тобой нормáльные люди! И запомни раз и навсегда: нормальные люди суть те личности, которые после всех дьявольских заварушек терпеливо и аккуратно, чтобы, не дай Бог, не отломать ноженьку у какого-нибудь, пускай даже простого и зачуханного венского стула, демонтируют уличные баррикады. И, соответственно, ненормальные — это те мерзавцы, которым кажется, что им точно известно, чего им хочется от жизни. Хотя что может хотеться людям, волокущим из дома на булыжную мостовую стулья? А ведь на них человек отдыхает! Столы, Коля, волокут, столы!! А за ними наш брат ест, хавает, штевкает, рубает, кушает, одним словом, принимает пищу. И наконец, Коля, люди волокут на грязную улицу кровати, они же диваны, они же оттоманки, они же тахты, они же матрацы пружинные и соломенные, то есть волокут все, на чем кемарят одну треть суток, а иногда еще и днем прихватывают, все, на чем проводят первую брачную ночь и последнюю, на чем лежат больные, на чем плачут обиженные, на чем рожают и врезают дуба! Ненормальные люди! К тому же никак не поделят, кому на какой стороне баррикады находиться. Но хватит о них.

От той паскудины я тогда слинял и покандехал себе дальше. Пешочком иду, со свободою, с волей прощаюсь. Бензиновым дымком дышу. Газировку пью. Курю, как сам себе дорогой и любимый, «Герцеговину Флор». На «ласточек» смотрю. Прощайте. И дальше канаю. Причем не теряю из отпущенного времени ни секундочки и, как уже говорил, ихних самых мелких частей...

Я перед заходом в Чека был вроде одного хмыря-смертника, которому дали птюху черствого в 300 грамм и сказали, что это последний в его жизни хлеб. Хмырина-физик был битой рысью. Он разделил птюху на крошки, потом крошки на крошечки, потом крошечки на крохотулечки. Его исполнитель торопит: «Давай, гаденыш, быстрей. Тебя расстреливать пора! У меня рабочий день кончается, сука!» А хмырина отвечает: «Мне законом дадена возможность дохавать последнюю кровную птюху, и, падлой мне быть, если будешь мешать, прокурора по надзору вызову! Воды почему не притаранил?»

Делать нечего. Несет ему смертельный исполнитель кружку водички. А хмырина кинет себе в рот крохотулечку черствого и катает ее, раскатывает языком, обсасывает, чмокает, плачет от удовольствия голода жизни! Исполнитель уже икры целую кучу переметал, базлает, что Спартак — ЦСКА вечером по телеку и гости из Иркутской тюрьмы приехали. Его дожидаются. Но хмырина пригрозил, что не распишется в расходном ордере, если ему помешают хлеб хавать и воду пить. А помешать, между прочим, предсмертному приему пищи не имел права даже сам Берия. Он любил всякие красивые правила. Например, перед тем как заглянуть при шмоне в зад зэка, надзор был обязан сказать: «Извините, гражданин или гражданка такая-то». Правило это, к сожалению, соблюдается в нашей стране крайне редко. Пока что так обращались только к Туполеву, Королеву и предгосплана Вознесенскому. В общем, исполнитель час ждет, два, четыре, грозит расстрелять хмырину каким-то особым способом, одному ему вроде бы открывшимся на курсах повышения квалификации, и звонит начальству. Но оно ведь ни за что не даст санкции на расстрел, пока смертником не схавана последняя крошка хлеба и не выпит последний глоток воды. Наконец в ладонях хмырины не осталось ни крохотулечки. Но он заявил, что бы ты думал, Коля? «Я,— говорит,— теперь за молекулы принимаюсь, а потом за атомы возьмусь». И снова пригрозил исполнителю сообщить напоследок куда следует, что тот, по сути дела, отрицает существование материи и объективно является троянским конем субъективного идеализма в нашей образцовой внутренней тюрьме, ибо преступно усомнился в официально признанном органами строении вещества. Исполнитель-псина пожелтел, глаза блевотиной налились зеленой, и говорит хмырине: «Посмотрим, что ты, сволочь почти мертвая, будешь хавать, когда у тебя от птюхи ни атома сраного не останется?»

А хмырина ему и отвечает: «Я тогда, с вашего позволения, начну хавать электрон, который, по словам Ленина, практически неисчерпаем. А вы можете заявить, что исчерпаем, и посмотрим, как отреагирует отдел теоретической физики МГБ на это провокационное заявление. Вот,— говорит хмырина,— где, оказывается, окопалось мракобесье! Вот как оно хитроумно устроилось и расстреливает в лоб самых преданных материалистов!»

Веришь, Коля, двадцать часов так прошло. Двадцать часов жизни на триста грамм черствого и кружку воды!

А потом хмырине вдруг заменили расстрел четвертаком и в шарашку увезли. Живым остался. А все почему? Потому что спешить никуда и никогда не надо!..

В общем, я тогда вроде хмырины-академика обсасывал последние свои леденцовые минутки и секунды и вдруг тоскливо просек, что времени на свободе для моей души больше нет. До свиданьица, говорю, Время Свободы, а сам дрожу, скрывать не собираюсь, от страха. Дрожу я, Коля, ибо очень страшно переходить ни с того ни с сего во Время Тюрьмы. А уж когда перешел, да спросил в окошечке пропуск, да поднялся по ступенечкам, да пожал руку в злом коридоре генералу — он, между прочим, долго на меня пялил шнифты, должно быть, соображал, какой я промышленности министр,— когда я повеселел, чтобы не унывать, да постучал в дверь с табличкой желтой по красному «Кидалла И. И.», тогда у меня, Коля, страх пропал. Даже любопытство разобрало: что за казенный интерес мне карячится? Вхожу.

— Привет,— говорю,— холодному уму и горячему сердцу!

— Заходи, заходи, гражданин Тэдэ. Помнишь, педерастина, я тебе обещал сутки кандея за каждую минуту опоздания?

— Помню,— говорю,— гражданин следователь по особо важным делам, но кандей вам, извините, как номер, сегодня не пройдет, потому что вы велели индийского пачку купить, а в магазинах с часу до двух перерыв. Поэтому я вынужден был задержаться. Эскьюз ми.

— То есть, как это перерыв? — удивился Кидалла. Он, надо тебе сказать, Коля, как ребенок был иногда, совсем не знал характера жизни: все ведь допросы круглые сутки, допросы, пока очередной отпуск не поспеет. Это мы с тобой считаем дни и ночи, а они только очередные отпуска. Вот тогда мне и пришлось объяснить Кидалле социальное понятие «обеденный перерыв». Объясняю и сам радуюсь, что целый огромный и лишний оттяпал себе час. Я же не фраер: я пачку чая из дома прихватил.

Затем долго мы друг на друга смотрели.

Первое знакомство вспомнили, еще до войны, когда Кидалла взял меня и партнера с поличным на Киевском вокзале. Дело было дурацкое, но корячился за него товарищ Растрелли. Одна нэпманша долго умоляла меня ликвидировать за огромную сумму ее мужа. Я хоть и порол эту нэпманшу, но просьба, Коля, мне не понравилась. Однако я с понтом согласился исключительно из обиды, что произвел за несколько половых актов впечатление наемного убийцы, и для того, чтобы наказать обоих. Ее, гадину, за кокетство с мужем, а его, оленя, чтобы смотрел в оба, когда женится на гнусных предательницах. Я этой Кисе усатой предложил план, и она его одобрила. Сначала мы с партнером нэпмана шпокаем. Потом расчленяем и отправляем посылку с различными частями трупа пострадавшего его кроваво-злобным конкурентам.

— Они Гуленьку хотели съесть — так, пожалуйста! Я угощаю! — сказала будущая вдова и для алиби поканала на «Лебединое озеро». Гонорар она обещала выдать, когда убедится в ликвидации своего Гуленьки. Хорошо. Захожу я во время танца умирающего лебедя в ложу и втихаря показываю вдове мертвую волосатую руку. Партнер ее купил за бутылку в морге. При сволочном нэпе, Коля, все продавалось и все покупалось. Получил я в антракте мешочек с рыжьем, пять камешков и слинял. Камешки были крупные, как на маршальской звезде. Итак: я слинял. Стали мы с партнером думать, куда мертвую холодную руку девать? Партнер предложил бросить ее у Мавзолея с запиской, что комсомольцы специально отрубили левую руку у правого уклониста. Отвергаю предложение. «Зачем,— говорю,— добру пропадать? Давай отнесем ее на ужин льву или тигру».

Пробрались мы через щель в заборе в зоопарк. Тихо там было, как в лагере после отбоя. Подходим к камере тигра. Кемарит зверь.

— Кис, кис! Мы тебе кешарь с гостинцем притаранили. Проснись, поужинай. Кис, кис!

Проснулся зверь, рыкнул, и просунул я мертвую руку сквозь прутья. Веришь, Коля, киса, понюхав передачу нашу скромную, замурлыкала от радости и изумления, поблагодарила нас немного смягчившимся взглядом и принялась лопать чью-то никому не нужную конечность. Несчастная, навек заключенная в камеру тварь урчала и, по-моему, плакала от счастья, что хавает мясо своего смертельного врага и обидчика — человека. Тут, почуяв

это, зашумели другие хищники в соседних камерах. Вой, рычанье, рык, лязг зубов, стук хвостов по полу. Хипеж, в общем, неслыханный. Мы сразу же слиняли.

Но из-за нашего благородного поступка пришел, Коля, конец нэпу. Да, да. Я говорю тебе сейчас чистейшую историческую правду, оставшуюся для идиотов историков великой тайной. Поясню.

Поутрянке служитель нашел около клетки указательный палец. Тигр, наверное, спихнул его хвостом, а может, не пожелал хавать принципиально. Служитель, не будь дебилом, таранит палец в Чека. Положили его на стол Ежову. Тот говорит:

— Ба! — и бежит с пальцем к Сталину.— Так, мол, и так, Иосиф Виссарионович, правые и ленинские буржуа наглеют. Хозяева трех магазинов убили коммуниста Бинезона, потому что он уличил их в сокрытии доходов и неуплате налогов. Убили и скормили львам, тиграм, пантерам и гепардам. По кусочку. Ночью. Вот только указательный пальчик остался. Жена и товарищи по партячейке опознали его. Бинезон не раз грозил им в адрес нэпа.

— Символично, что от коммуниста товарища Бинезона остался не какой-нибудь там мизинчик, а указательный палец. Врагу не удастся скормить партию и ее ЦК диким животным. Мы, большевики,— не первые христиане, а Советский Союз — не Древний Рим. Не все коту масленица. Приступайте к сворачиванию нэпа. Берите курс на индустриализацию и коллективизацию. Выполняйте указания,— сказал Сталин, и ты теперь, Коля, понимаешь, что, не скорми я тогда руку коммуниста Бинезона тигру, история России пошла бы, возможно, совсем другим путем, и нэп победил бы дурацкий, кровавый сталинский социализм. Большую я чувствую за это вину, и никогда ее себе не прощу.

Слиняли мы, значит, из зоопарка, взяли двух ласточек, и только я хлопнул по попке знакомую проводницу и билеты ей вручил, как слышу проклятое «руки вверх!».

Выполняю команду. Обшмонал меня Кидалла, он тогда еще лейтенантом был, и оказывается, Коля, произошло следующее: эта сикопрыга-нэпманша прямо с «Лебединого озера» привела к себе домой какого-то полового гуся. Представляешь ее впечатление, если она охает под своим гусем, как вдруг в хату входит голый нэпман Гуленька весом в 140 кэгэ, тряся мудями, и видит на своей кроватке чудесный пейзаж. Половой гусь, оказавшись впоследствии нервным эсером, крикнул: «Стой! Кто идет!» — и выпустил в Гуленьку пуленьку. Он, разумеется, хотел слинять, но не тут-то было. Киса для инсценировки велела себя связать и побить. Эсер все это сделал, вломил вдове за все как следует и слинял. А она подняла хипеж, явилась Чека, и я таким образом познакомился с Кидаллой. Киса дала ему мои с партнером приметы и раскинула чернуху, как мы ее, бедняжку, зверски изнасиловали на глазах родного мужа, затем шмальнули в него, забрали ценности, еще раз изнасиловали, связали и скрылись. Вышак за такое дело положен. Все улики против нас с партнером. Соображаешь? Я доказываю Кидалле, что мы Гуленьку замаяли хлороформом, сняли перстень и слиняли и, конечно, всегда пожалуйста, готовы предстать за мошенничество, шантаж и перекуп метровой волосатой руки у расхитителей личной собственности из морга.

— У нас,— говорю Кидалле,— алиби есть стеклянное.

— А у меня,— отвечает Кидалла,— имеется на ваше стеклянное алиби член алмазный.

А я говорю: «Гиперболоид инженера Гарина не желаете на ваш якобы алмазный?» — После чего получил пресс-папье, которым Столыпин чернила промокал, по черепу. Вытер я, сам понимаешь, кровянку и продолжаю стоять на своем:

— Не убивали, поскольку у нас иные амплуа. Более того,— говорю,— вы нам шьете убийство уголовное, а оно на самом деле вместе с изнасилованием политическое. Зачем вам это нужно?

Тут подоспел арестованный дантист Коган. В момент убийства Гуленьки мы с партнером продавали ему золотишко на зубы и, слава тебе, Господи, исторически сложилось так, что евреи любят подолгу торговаться! Торговались мы с ним ровно два часа. Когану Кидалла не имел права не поверить, потому что тот вставлял зубы Ленину, Бухарину, Рыкову, Зиновьеву и Каменеву. Тем более, после показаний Когана нэпманша раскололась. Смотрю: заменжевал Кидалла. Задумался.

Нас с партнером Кидалла разогнал из Чека и ничего не стал шить. Правда, сказал, что я его должник. Потом он еще пару раз брал меня в посольстве Эфиопии и на дипломатической даче в Крыму и оба раза разгонял. «Гуляй,— говорит,— дорогой Тэдэ,— эта моя кликуха ему больше остальных нравилась,— до поры до времени, ибо приберегаю тебя для особо важного дела».

2

Вот и представь, Коля, мою жизнь: трамвай где-то сошел с рельсов, вредитель скрылся, а я жду повестки с вещами. Жду год. Жду два. Кирова шмальнули. Ну, думаю, вот оно, мое особо важное дело, наконец-то образовалось! Однако странно: не взяли.

Я совсем приуныл: если уж я не пошел по делу Кирова, какое же дело еще важней? Даже думать страшно было. В голове не укладывалось. В общем, жду. Лезвий безопасных в продаже не стало — жду. Мясорубки пропали — жду. Бусю Гольдштейна в Пассаже обокрали — жду. Кулаки Павлика Морозова подрезали — жду. Хлопок где-то не уродился — жду. Сучий мир! Во что превратили жизнь нормального человека! Жду. Жду. Жду. Максим Горький — жду. Джамбул триппер схватил в гостинице «Метрополь» — жду. В Испании наши погорели — жду.

Чокаюсь потихонечку. Веришь, замечаю, что появилась во мне тоска по особо важному делу, по своему, по родному. Скорей бы, мечтаю, совершили вы его, проститутки паршивые! Что вы медлите с реализацией ваших реакционных планов и заговоров, диверсий и вредительств? Что ж вы медлите? Мандраж ожиданья мешает моей основной работе. Годы летят. У меня карточные долги в Италии, Швейцарии, Канаде, Сиаме и Удмуртской АССР.

В общем, встань, встань на мое место, Коля. Тридцать шестой — жду. Орджоникидзе — жду. Семнадцатый съезд — жду. Тридцать седьмой. Озеро Хасан. Маньчжоу-го. Челюскин — жду. Леваневский то ли пропал, то ли слинял — жду. Крупская. Чкалов. Белофинны... Жду. Берут почти всех, кроме меня. На улице воронков больше, чем автобусов, и все битком набиты... Ромен Роллан. Герберт Уэллс. Как закалялась сталь. Головокружение от успехов — жду... Кадры решают все — жду. Сталинская конституция — жду. В общем, вся история Советской власти, Коля, прошла через мой пупок и вышла с другой стороны ржавой иглой с суровой ниткой. Гитлер на нас напал — жду. Окружение. Севастополь. Киев. Одесса. Блокада. Чуть Москву не сдали — жду. Покушение на Гитлера — тоже жду. Второй фронт, суки, не открывают — жду. Израиль образовался. Положение в биологической науке — жду. Анна Ахматова и Михаил Зощенко — жду. И наконец случайно дождался своей исторической необходимости. Дождался. Сижу, кнокаю на Кидаллу, и он тоже косяка на меня давит, ворочает в мозгах своих, окантованных воспоминаниями.

— Давненько,— вдруг говорит,— не виделись, гражданин Тэдэ. Мне скоро уж на пенсию уходить. Пора получить с вас должок. Прошу слушать меня внимательно. Отношения наши дружественные и истинно деловые. Для вас есть дело. А дело в том, что наши органы через три месяца будут справлять годовщину Первого Дела. *Самого Первого Дела. Дела Номер Один.* И к этому дню у нас не должно быть ни одного Нераскрытого Особо Важного Дела. Ни одного. Не вздумайте вертухаться. Гоп-стоп, повторяю, не прохезает. Интимные вопросы есть?

— Сколько,— спрашиваю, всего у вас нераскрытых особо важных дел, и все ли будем оформлять на меня? Надо ли интегрировать эти дела ввиду того, что они, естественно, дифференцированы?

— Нераскрытых дел,— говорит Кидалла, у нас неограниченное количество, ибо мы их моделируем сами. Предлагаю штук десять на выбор. Есть еще интимные вопросы?

— А что будет, если я уйду в глухую несознанку и не расколюсь, даже если вы мне без наркоза начнете дверью органы зажимать?

— Этот вопрос твой,— отвечает Кидалла,— глупый, и отвечать я на него не собираюсь. То, что ты сейчас сидишь передо мной, есть историческая необходмость, и вертухаться, подчеркиваю, бесполезно. Вместо тебя я могу, разумеется, взять сотню-другую товарищей-граждан. Но мне нужен ты, дорогой Тэдэ. Ты мне нравишься. Ты — артист и процесс превратишь в яркое художественное представление. Я тут на днях сказал одному астроному: «Это ваш звездный час, Амбарцумян. Раскалывайтесь — и дело с концом». В общем, Тэдэ, поболтать с тобой приятно. Давай, однако, завари чифирочка и — ближе к делу. Кстати, если тебя, как всех моих подследственных гавриков, интересует, что такое историческая необходимка, я отвечу: это — государственная, партийная, философская и военная тайна. Так что давай чифирнем, я уйду на особое совещание, а ты знакомься с делами.

Вот такой, Коля, был у нас разговор, и от этой исторической необходимости засмердило на меня такой окончательной безнадегой, что я успокоился, чифирнул, помолился Господу Богу и принялся рассматривать Дела. И мне стало совершенно ясно, что за каждое

из них корячится четвертак, пять по рогам, пять по рукам, пять по ногам и гневный митинг на заводе «Калибр». Умели чекисты дела сочинять. Не зря им коверкотовые регланы с мельхиоровыми пуговицами шили. Умели, сволочи, моделировать дела.

Мне потом Кидалла электронную машину показал, которая им стряпать дела помогала и, в частности, состряпала мое. В нее ввели какие-то данные про меня, всепобеждающее учение Маркса-Ленина-Сталина, Советскую эпоху, железный занавес, соцреализм, борьбу за мир, космополитизм, подрывные акции ЦРУ и ФБР, колхозные трудодни, наймита империализма Тито, и она выдала особо важное дело, по которому и поканал твой старый друг. О самом деле — немного погодя.

Ну, всякие дела о покушениях на Иосифа Виссарионовича я с ходу откинул копытами — как дикий мустанг. На Кагановича, Маленкова и Молотова и на них всех вместе откинул тоже. Ну, а раз так, зачем брать мне было на себя организацию вооруженного нападения на Турцию с целью захвата горы Арарат и провозглашения Пан-Армении? Дело, конечно, само по себе небезынтересное и благородное, но — группка-с! Группка-с, Коля! Ведь мой принцип: идти по делу в полном одиночестве. Хорошо. Много дел я перебрал. Остановился было на печатании денежных знаков с портретами Петра Первого на сотнях, футболиста Боброва на полсотнях и Ильи Эренбурга на тридцатках, но раздумал. Кражу во время операции одной почки у организма маршала Чойбалсана я в гробу видал. Попытку инсценировки «Братьев Карамазовых» в Центральном театре Красной Армии — тоже. Крушения, отравления рек и газировки в районах дислокации танковых войск, саботаж, воспевание теории относительности, агитация и пропаганда, окапывание в толстых журналах с далеко идущими целями, срывание планов и графиков, многолетняя вредительская деятельность в Метеоцентре СССР, шпионаж в пользу 77 стран, включая Антарктику,— все это, Коля, было тоскливо, отвратительно и аморально.

И тут, перед самым приходом Кидаллы, попадается мне на глаза, что бы ты думал, милый? Мне попадается на глаза «Дело о зверском изнасиловании и убийстве старейшей кенгуру в Московском зоопарке в ночь с 14 июля 1789 года на 9 января 1905 года». Наверное, гнусная машина перепутала французскую революцию с трудоднями, отпечатками моих пальцев, кровавым воскресеньем, австралийской реакцией, опасным для СССР образованием государства Израиль и выдала дело, которого я дожидался годами. Читаю.

«Мною, кандидатом филологических наук Перьебабаевым-Валуа, во время ночного обхода образцового слоновника с антикварной колотушкой были зафиксированы звуки, в которых модуль суффикса превалировал над семантической доминантой чертежная доска антисоветских анекдотов глумясь лирического героя да здравствует товарищ Вышинский оказавшийся кенгуру зажег коптилку лучину факел бенгальский огонь Альфу Центавра еб твою мать цепных псов тревога львиной долей следы борьбы в сумке кенгуру краткий курс четвертая глава привлекался на оккупированных территориях не имею пульс нуль составил протокол Предьюбабаев-Валуа».

Вот какая, Коля, уха! Но мне она чем-то понравилась. Я подумал: кому же могло прийти в голову трахнуть бедное животное кенгуру и убить? Подумал и вдруг ясно понял: да ведь это же моих рук дело! Моих! Я — моральный урод всех времен и народов — долгими зимними ночами следил с верхотуры высотки на площади Восстания за старейшей кенгуру и, запутавшись в половом вопросе, готовил преступление, леденящее кровь прогрессивных сил! Я его совершил, я за него и отвечу с открытой душой перед самым демократическим в мире правосудием! Жди, Фемида, любезная подружка международного урки, скорого свиданьица и не толкуй народным заседателям в совещательной хавирике, что не твое это Дело! Твое! И мое! Я долго его ждал и все-таки дождался! Вся моя жизнь была подготовкой к зверскому убийству невинного животного, убийству к тому же лагерному, потому что зоопарк — не что иное, как лагерь, он же закрытка, он же централ, он же Бур, он же Зур, он же пожизненный кандей бедных и милых птиц и зверей, сотворенных Богом для существования на вечной свободе! Давай, поднимем, Коля, тост за тех, кто там! За кенгуру, за голубых белок и белых лебедей!

— Приглянулось мне,— говорю вошедшему в кабинет Кидалле,— одно дельце.

— Давай,— отвечает мусорина окаянная,— помажем, что я знаю какое?

Помазали. Он что-то написал на бумажке. Я говорю: «Кенгуру». Он мне протягивает бумажку и выигрывает, тварь!

Ты прав, Коля, в голове моей тогда были не мозги, а черные козлиные орешки в белой сахарной пудре. Я проиграл. Но не мог же я предположить, что Кидалла меня мариновал двадцать лет не для пятьдесят восьмой, терроров, саботажей, измен, а для кенгуриного дела, придуманного к тому же задристанной электронной машиной!

— Вот так, гражданин Тэдэ,— говорит Кидалла,— я специально взял тебя на понт, и кпд соответствия подследственного существу предъявленного обвинения оказался равным 96 процентов. Это — абсолютный рекорд нашего министерства. Прежний составлял всего 1,9 процентам. Поздравляю. Я вижу, что тебя беспокоит туфтовое показание Перьебабаева-Валуа. Это машина слегка барахлила. Сегодня я лично допрошу ее изобретателя Карцера, и истинные причины неполадок станут нам известны. У меня, ты знаешь, не повертухаешься. Я иногда умею помочь вспомнить врагу даже детали его прошлой жизни, века за два назад, еще на заре рабочего движения, не т[illegible] что подробности передачи чертежей нового линкора японцу Тотоиното. Ясно?

— Ясно,— отвечаю и спрашиваю в лоб: — Но только на хрена вам волынка с машиной, когда любой Корнейчук тиснет по вашему заказу такие дела, что в них ни словечка исправлять не придется?

— Ты, Тэдэ, человек неглупый, но, как враг, органически не можешь понять, что мы не можем стоять на месте. Всюду происходит всепобеждающая борьба нового со старым, и от технической оснащенности органов зависит во многом соотношение сил на мировой арене. Империализм не дремлет. Он внедряет ЭВМ в производство, в управление, в оборону, в агрессию, во все области жизни. Мы решили сделать ход конем и поставить объективно реакционную науку кибернетику на службу делу мира. Нам важно обезвредить внутреннего врага еще до того, как он активно включится в дело, нам важно помочь врагу разобраться, какое именно дело полностью соответствует его мировоззрению, политическому темпераменту, эрудиции, различным низменным инстинктам, и полностью исключить вероятность переквалификации, скажем, потенциального некрофила-эксгуматора старых большевичек во вредителя парашютов, и наоборот. Но самый большой, революционный, теперь уже смело можно заявить, плюс, это — скачок от преступного, неосознанного подчас замысла врага к суровому наказанию, минуя само преступление с его кровью, ужасами, цинизмом, утечкой информации, болью, слезами родственников пострадавших и ущербом нашей военной мощи. Процесс бездушного отношения к эволюции преступления нами развенчан полностью, а пресловутая презумпция невиновности выкинута на свалку истории вместе с произведениями белогвардейской шлюхи Ахматовой и активного педераста Зощенко.

Сейчас, Коля, давай выпьем за самых ядовитых змей, потому что нет на земле ни одного насекомого, ни одной змеи, ни одного червяка, ни одного зверя, недостойного Свободы! Проклянем же тюрьмы, лагеря и зоопарки. Хотя это очень и очень разные вещи. Просто я хочу сказать, что некоторые люди хуже кобр и вонючих хорьков, ибо ведают, падлы, что творят. Но и тут, Коля, все до того запутано, что нам с тобой наверняка не распутать клубок мировой истории. Не мы его стянули с коленок старенькой бабушки-жизни и запутали, а какой-то котенок. Вот пускай котенок его и распутывает. Мы же вернемся к Кидалле.

Он мне, значит, открыл свои планы революционного подхода к преступлениям и велел не беспокоиться насчет электронной каши в протоколе. В них, мол, наведет порядок один наш крупный прозаик-соцреалист. Пообедали. Покурили. Посмотрел я в окошко, а там «Детским миром» еще не пахло. На том месте, где он сейчас стоит, была забегаловка «Иртыш» и славный бар «Веревочка».

— Ну, что ж,— говорю,— товарищ Кидалла, давайте ближе к нераскрытому особо важному делу. Раз я согласен, значит, у меня есть к органам кое-какие претензии. Во-первых,— говорю,— камера должна быть на солнечной стороне. Из газет — «Нью-Йорк таймс», «Вечерка», «Фигаро», «Гудок» и «Пионерская правда». Питание из «Иртыша». Оттуда же раки и пиво. Мощный приемник. Хочу иметь объективную информацию о жизни нашего государства, и, разумеется, не забудем, товарищ Кидалла, о сексе. О сексе,— говорю,— человек не должен забывать даже во время затяжного предварительного следствия, а оно, как я полагаю, будет длиться пять месяцев и семь дней. За такой срок можно женскую гимназию превратить в женскую консультацию имени Лепешинской, которая в вашей небось,— говорю,— лаборатории из бытовой пыли получила живую клетку. Девочек будем менять каждую ночь. Невинных не надо. Не надо также дочерей и родственниц врагов народа, потому что я не тот человек, который злоупотребляет служебным положением и изгиляется над несчастными. Не тот, товарищ Кидалла!

Смотрю: Кидалла побелел, глаза зеленой блевотиной налились, рука к пресс-папье потянулась. Быстро подставляю под удар часть мозга, заведующую устными показаниями. Кидалла заскрипел зубами и вышел куда-то. Бить не стал.

— Чего,— говорю, когда он вернулся,— вы психуете?

— Я,— говорит Кидалла,— регулярно психую три раза в сутки. В стресс впадаю. И мне требуется разрядка. Я тогда помогаю друзьям допрашивать врагов. Сейчас вот

помудохался с одной актриской. Берии самому не дала, сволочь, а какому-то паршивому филиппинцу поднесла себя на блюдечке. Мерзость. А Зоя Федорова — музыкальная история — что вытворяет? Полюбила американца! И конца нашей работе не видно. Выкладывай, разложенец, остальные претензии!

— Три раза,— говорю,— в неделю кино, желательно неореализм, Чаплин и 20-й век Фокс, Бунюэль, Хичкок, Иван Пырьев. После процесса отправка в спецлаг с особо опасными политсоперниками Советской власти, бравшими штурмом Зимний, и ближайшими помощниками Ильича. Со светлыми личностями, в общем. Так. И еще,— говорю,— товарищ Кидалла, у меня к вам личная просьба. Поскольку вы не без моей дружеской поддержки получите за внедрение в следственный процесс ЭВМ закрытую медаль «За взятие шпиона» и значок «Миллионный арест», то я убедительно умоляю вас посадить на пару дней в мою однокомнатную камеру, в мое уютное каменное гнездышко изобретателя ЭВМ. Очень вас прошу. Я даже готов сократить срок предварительного следствия за знакомство с человеком, чей бюст со временем украсит вестибюль Бутырок, фойе Консьержери и Тауэра.

— Ну, хватит сотрясать мозги,— говорит Кидалла,— закругляйся! Домой ты не вернешься. Входи в роль убийцы и насильника кенгуру. По системе Станиславского сочиняй сценарий процесса, обдумывай версии и варианты и радуйся: ты по-своему себя обессмертил и будешь фигурировать в Закрытой Истории Чека рядом со мной. А ее когда-нибудь напишут! Напишут о нашем труде! Напишут, как мы помогали не объяснять весь мир, а переделывать!

— А кто, кстати,— спрашиваю,— будет уделывать кенгуру? Может, вообще ее не убивать? Пускай живет. На хрена органам путать искусство с жизнью и наоборот? Кенгуру ведь не Киров, за нее золотом платить надо.

— Вопрос о кенгуру,— отвечает Кидалла,— муссируется сейчас на коллегии, и он не твоего преступного ума дело. Мы, если понадобится, и парочку динозавров укокошим, не постоим. Цель оправдывает средства. Твои претензии учтем, кроме одной. «Пионерской правды» не видать тебе, педерастина, как своих ушей!

Я, конечно, спросил Кидаллу: почему это не видать, а он вдруг снова побелел и в крик: «Молча-ать! Конвой!»

Приходит мусор, рыло девять на двенадцать. Кидалла и велит ему волочь меня в третью комфортабельную с содержанием по высшей усиленной.

Не отдохнуть ли нам, Коленька, не устроить ли нам перекур с дремотой? Не хочешь? Тогда давай выпьем за слонов и за всю секцию крупных хищных животных и пожелаем вонючему человечеству скорее оставить их в покое. А заодно и нас с тобой!

3

Мусор дал мне тогда какой-то микстуры в дежурке, и проснулся я, неизвестно сколько прокемарив, на чистом белье, в чудесной комнатушке без единого окна, но воздух — прелесть и холодок, как летом на даче. Герань в горшочках. Васильки и ромашки в вазочке. Послушай, Коля, я что-то вдруг забыл, имелся ли в той комнатушке потолок?.. Имелся ли потолок? Странно. Даже такие простые вещи иногда, оказывается, забываются. Васильки, в общем, и ромашки в вазочке. Мощный приемник «Телефункен» и фотографии с картинками. Вся история ревдвижения в России, партийной борьбы и Советской власти в фотографиях и картинках. Вольтер. «Радищев едет из Ленинграда в Сталинград». «Буденный целует саблю после казни царской фамилии». «Вот кто сделал пробоину в «Челюскине» и открыл каверны в Горьком!!!». «Ленинский огромный лоб». «Сталин поет в Горках «Сулико». «Детство Плеханова и Стаханова». «Якобы голод в Поволжье и на Украине». «Мама Миши Ботвинника на торжественном приеме у гинеколога». «У Крупской от коллективизации глаза полезли на лоб». «Кривонос и паровоз кулаков везут в колхоз». «Мир внимает Лемешеву и Козловскому».

Ты себе представить не можешь, Коля, чего только там не было вместо обоев, и, разумеется, на самом видном месте висели стереофото Кырлы Мырлы, еще совсем безбородого, не усатого и не кучерявого, и Ильича, наоборот, шевелюристого, с мягким пушком на скулах. Ну, что еще? Книги. Сервант с хрустальными рюмочками. Гардероба не было, а стол стоял со стульями. Уют. Телефон. Я выпрыгнул из постельки, как мальчик, и ласточкин номер набрал. А мне в трубку Кидалла говорит, чтобы я скорее завтракал и начинал занятия по зоологии и географии. Учитель уже в пути. Тогда я набираю номер еще одной своей ласточки и опять нарываюсь на Кидаллу.

— Если,— говорит,— дрочить меня не перестанешь во время важного допроса, я тебя,

гадюку, совсем по другому делу направлю, а этот телефон для признаний, раздумий, внутренних сомнений и рацпредложений. Подъем, мерзавец!! Прекрати яйца чесать, когда с тобой разговаривает офицер контрразведки!

Я, конечно, спрашиваю, откуда ему известно, чем я в данный момент предварительного следствия занимаюсь, а Кидалла еще громче заорал, что видит на экране мою омерзительную харю, по которой он еще погуляет пресс-папье.

Я и повесил трубку. Лежу. Разглядываю вышивки на наволочках, простынях и пододеяльнике. Все — подарки на день рождения Якиру, Тухачевскому, Егорову и прочим военачальникам от корешей, с которыми они вместе брали Кронштадты, Перекопы и каленым железом выжигали дворянскую язву на теле России. Конфисковали бельишко у палачей более удачливые и гнусные палачи. Встал. Сходил в сортир. Маленький такой, милый сортирчик. На двери нацарапано: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь. История еще вынесет внутренним врагам свой приговор». Ну, думаю, идиотина, она ведь тебя уже приговорила! Добавки захотелось? Получишь! Не мечи икру! Обязательно получишь! Придешь на вахту, сунешь рыло за справкой об освобождении и получишь еще пять или десять по зубам от матушки Истории, движущей силой который ты сам являлся, пока тебя не остановили твои дружки по баррикаде. Сукоедина. В таком сортире на следствии надо кайф ловить, а не изрыгать сентенции!..

Бамс! Открывается кормушка, на пол падает «Фигаро». Я стучу и спрашиваю, где «Гудок»? Мне голос, хрен знает откуда, отвечает: «Гудка» седни не будя. Типографские бастуют».

Удивляюсь. Набираю номер третьей своей ласточки из театра кукол. «Товарищ Кидалла,— говорю,— неужели гудковцы объявили нам с вами забастовку? Где «Гудок»? Я ж исключительно этот орган любил читать в экспрессах! Мне без него,— говорю,— в неволе трудно».

Кидалла терпеливо разъяснил, что бастуют типографии Херста и не выходит «Таймс», а тираж «Гудка» задержан, так как по вине вредителя-редактора на передовой фотографии «Каганович в березовой роще» на одной из берез виднеется слово из трех букв и имя «Гоша».

— Гоша только что,— говорит Кидалла,— взят нами при попытке перейти финскую границу. Остальное — дело техники. Редактора через день ликвидируют, и «Гудок» начнет выходить как ни в чем не бывало.

Бамс! Снова кормушка, и на ней, Коля, завтрак. Полопал. Закурил. Дымок вытягивается неизвестно куда, но ясно, что на свободу. Колечко за колечком. Тю-тю! И никто ничего про меня не знает, кроме Кидаллы. А учитель все чего-то не идет и не идет. Я книжки полистал. Хорошие книжки. Из личных библиотек врагов народа. На «Трех мушкетерах» читаю: «Дорогому Бухарину — Портосу первой пятилетки. Не надо враждовать с гвардейцами Ришелье. И. Сталин». Не послушался, олень. Полез со шпагой на мясорубку. Достаю брошюру Толстого «Непротивление злу насилием». «Верному другу Зиновьеву, с пожеланием поплясать на трупах кавказских преторианцев. Каменев». А интересно, думаю, знает родной и любимый про дело кенгуру или не знает? Вдруг голос слышу:

— Учитель пришел. Постороннего не болтать. Не шушукаться, ничего не передавать. Быстро воспринимать!

Стена раздвинулась бесшумно. Шверник от «Буденного целует саблю» отъехал. Старикашку ко мне втолкнули, и стена снова сдвинулась, чуть его не раздавила. Прижало старенькие брючки. Пришлось старикашке выпрыгнуть из брюк и остаться в кальсонах с тесемочками. Жалко его. Дрожит, как старый петушок, бородка седенькая трясется, и представляется мне: «Профессор Боленский. По вопросу о сумчатых. Всесторонние консультации. С кем имею честь?»

— Здравствуйте,— говорю,— профессор. Успокойтесь. Зовите меня Фан Фанычем. Вы зэк или вольняшка?

— Пока еще вольняшка! — ответил по радио Кидалла.— Приступайте к занятиям, сволочи!

Профессор стал сморкаться, но это с понтом, а сам плачет от первого, возможно, в своей жизни оскорбления и в платочек с ужасом говорит: «Боже мой... Боже мой... Боже мой...»

Тут я, чтобы его отвлечь от позора чести, начал задавать научные вопросы. Зачем кенгуру карман и какая такая историческая необходимость его спроектировала? Когда кенгуру хочет самца и бывают ли у них брачные танцульки? Что они хавают? Во сколько ложатся кемарить? Кусаются ли? Копыта у них или когти, и почему вообще Австралия стала островом? Вопросы-то я задаю, а сам пуляю профессору ксиву, чтобы он тянул резину по три дня на каждый ответ, и от себя лично добавляю:

— Не бздите, дедушка, выкрутимся и вынесем напару наш самый суровый приговор истории.

Профессор прочитал и чуть не погубил себя и меня, затряс мне руки и захлебнулся:

— Непременно! Всенепременно вынесем! У вас изумительный угол зрения, коллега!

— В чем дело? Что вы, гады, там не поделили? — гаркнул по радио Кидалла.

Старикашка, очень он меня тогда удивил, шустро доложил, что мой ум и зрение, то есть наблюдательность, его совершенно потрясли и что таким учеником, как я, может гордиться любой большой ученый.

— Не тем, кем надо, гордишься, генетическая твоя харя. Продолжайте занятия,— сказал Кидалла.

Оказывается, профессора взяли вечером в буфете Большого зала Консерватории, приволокли к Кидалле, и тот спросил старикашку, что ему известно, как крупному биологу, о кенгуру. Старикашка, конечно, с ходу колется и продает своих любимых кенгуру со всеми потрохами, говорит, что знает о них все и готов дать показания. Ну, его и приставил Кидалла ко мне для обучения, потому что к процессу я должен был прийти не с рогами, а со сценарием. Болтали мы о всякой всячине, но когда щелкало в динамике за «Буденным целует саблю», переходили на науку. Например, профессор толкует, что кенгуру являются бичом австралийских фермеров и опустошают поля, а Кидалла заявляет по радио:

— Вот и хорошо, что опустошают, так и дальше валяйте. Это — на руку мировой социалистической системе.

— Извините,— говорит старикашка,— но нам еще придется покупать в случае засухи у Австралии пшеничку! Я уж не говорю об Америке.

— Не придется,— отвечает Кидалла,— у нас в колхозах кенгуру не водятся. А вы, Боленский, не готовились, кстати, к покушению на Лысенко и других деятелей передовой биологической науки?

— Я, гражданин следователь,— вдруг взбесился старикашка,— о такое говно не стану марать свои незапятнанные руки!

— Чистюля. Продолжайте занятия.

Ну, мы, Коля, и продолжали... Пять дней живем вместе. Он про всю свою жизнь мне тиснул, а кормили нас по девятой усиленной. Пиво. Раки. Бацилла. И когда я узнал, что старикашка — целочка (его невесту в пятом году булыжником пролетариата убило с баррикады) и что женщин он близко не нюхал, я вспомнил телефон одной славной ласточки, набрал номер и говорю Кидалле, чтобы срочно присылал двух незамысловатых миляг противоположного пола. Нам, мол, нужна разрядка. У профессора сосуды сузились и общее переохлаждение от страха и ограничения гормональной жизни. Требуется живое тепло, а то он заикаться начал.

Старикашка тюремную науку лопал, как голодный волк: не жуя заглатывал и целый день до моего заявления прекрасно заикался. Заскрипел по радио Кидалла зубами, но делать нечего: раз в смете подготовки к процессу были денежки на девушек, то — кровь из носу — отдай их и не греши. Советская власть обожает порядок в тюрьмах, моргах и вытрезвителях.

И вдруг, вечерком слышим мы с профессором «хи-хи-хи» да «ха-ха-ха», Буденный от Кырлы Мырлы отодвигается и, ля-ля-ля, сваливаются в мою третью комфортабельную, как с неба, две стюардессы в синих пилоточках, юбчонки выше колен, бедра зовут на смерть! Профессор сразу бросился брюки надевать, которые раньше были стеной зажаты.

— Здрасьте, враги народа,— говорят небесные создания. Боленский покраснел, раскланялся, что-то забормотал по-французски. Выбираю для него ту, что пожиганестей и говорю:

— Учти, солнышко, халтуры не потерплю. Старику терять нечего: он убил огнетушителем директора гондонного завода и приговорен к смерти. Люби его так, словно ты любишь в последний раз и тебе мучительно стыдно за бесцельно прожитые годы.

Профессору я тоже объяснил насчет мучительного стыда, любви и велел применить «способ Лумумба». В те времена он еще назывался «способом Троцкого». Открыли мы шампанского, завели патефончик — подарок Рыкову от Молотова. У самовара я и моя Маша. Смотрю, Коля, стюардесса уже на коленях у нашего старикашки. Он ни жив, ни мертв, ушами хлопает, воздух ртом ловит, а она профессионально расстегивает его ширинку и мурлычет:

— А кто же это нам передал огнетушитель? А кто же это старенькой кисаньке передал огнетушитель? И где же это, сю, сю, сю, было? На квартире резидента или в ресторане «Националь»? Ах, куда же наша седая лапочка спрятала радиопередатчик и шифры? Цу, цу, цу!

И моя гадюка тоже лижется и разведывает, целовался ли я с кенгуру и что я ей дарил, и кто меня приучил к скотоложеству: враги академика Лысенко, Шостакович и Прокофьев с Анной Ахматовой или же космополиты и бендеровцы? Примитивная работа, Коля. Я с ходу

спросил у гадюки, что у них сегодня, экзамен или зачет? И по какому предмету? Она неопытная была, раскисла, заревела и шепчет:

— Дяденька, помогите! Мы с Надькой два раза заваливали получение информации при подготовке к половому акту с врагами народа. Нас исключат из техникума и на комсомольскую стройку пошлют... Там плохо... Ваты на месячные и то не хватает... расскажите хоть что-нибудь... Вам же все равно помирать, а у нас вся жизнь, дяденька, впереди... Расскажите, дяденька!

Ну, Коля, тут я по доброте душевной такую чернуху раскинул, что ее на докторскую хватило бы, не то что на вшивый зачет. Девка запоминать не успевала и шпаргалку помадой на ляжке записывала, а я притыривал, чтобы Кидалла не засек по телевизору.

Вдруг старикашка взвыл нечеловеческим голосом, он уже на своей жиганке трепыхался и спьяну завопил по латыни:

— Цезарь! Лишенный невинности приветствует тебя!

Щелкнуло. Слышу в динамике голоса, и Кидалла докладывает:

— Ведем наблюдения, товарищ Берия, по делу кенгуру.

И снова стало тихо. Только профессор дорвался, тахта ходуном ходит. Слова говорит. Мычит. Охает. Рыкает по-львиному. Завещание обещает оставить и коллекцию марок. Свиданку назначает на площади Революции и снова мычит, мычит, правда, что молодой бычок, дорвавшийся на горячей полянке до пегой телки. Видать, понравилось студентке. «Ой, мамочки... ой, мамочки... ой, откуда ты такой взялся... мальчик мой родненький,— и уже в полной отключке,— огнету... огнету... туши... туши... огне... тушиыыыыы!»

Постой, Коля, не перебивай, я же нарочно тебя возбуждаю!..

Профессор зубами стучит и одно слово повторяет: «Апогей... А-погей... а-а-а-апогей!»

Снова — щелк, и Берия, наверное, Кидалле говорит с акцентом:

— Вы только посмотрите, товарищи, сколько у них энергии. Сколько у врага второго дыхания. Утройте бдительность! В какой стадии дело о попытке группы архитекторов пересмотреть архитектуру Мавзолея?

— Группу успешно формируем. На днях приступили к активному допросу,— ответил Кидалла.— Посвящаем его дню рождения Ильича.

— Продолжайте наблюдение! — велел Берия.

Под утро, Коля, улетели от нас стюардессы. Улетели. Словно бы их и не было. Профессор закемарил, как убитый. Улыбается во сне, что мужчиной стал на семьдесят восьмом году жизни, и слюна, как у младенчика, с уголка губ на казенную подушку, подаренную некогда Сталиным Блюхеру, капает.

Я тоже уснул. Мне было, Коля, тяжело. Я ведь бедную бабу не трахнул, а всю ночь помогал ей готовиться к зачету. Давай, выпьем за белых и бурых медведей и за голубых фламинго!

Ты веришь? Целый месяц мы кантовались с почетным членом многих академий мира, лауреатом Сталинской премии, депутатом Верховного Совета СССР академиком Боленским. И не осталось на земле таких сведений о кенгуру, которых бы я, Коля, не знал. А уж зато старикашка пошел у меня по вопросам секса и женской психологии. Под конец он у меня вслепую рисовал большие, малые и прочие ихние замечательные устройства. На практических же занятиях, так сказать, загулял мой ученичок по буфету. Девки к нам, наверное, после того, как стюардессы великолепно сдали зачет, влетали теперь каждый вечер и все в разных формах и ролях. Официантки — первые в мире стукачки, шахматистки, певички, доярки, крановщицы номерных заводов, лаборантки из ящиков, вокзальные бляди, писательницы, продавщицы, кандидаты наук, слепые, глухонемые и после полиомиелита. Кидалла всех обучал, потому что был профессором закрытого секретного техникума и мы со старикашей явно понравились ему как преподаватели.

Особенно интересную информашку поставлял девкам профессор, вернее, половой маньяк, как однажды объявил по радио Кидалла. Его любимым коньком стал, с моей легкой руки, огнетушитель. Он в него притыривал чертежи водородной бомбы, заливал напалм, закладывал долгодействующий фотоаппарат, магнитофоны, излучатели дезорганизующей энергии и тэдэ. И конечно, Коля, передавали ему огнетушители представители всех разведок мира, включая папуасскую. По дороге профессор продавал девчонкам вымышленных сообщников: Черчилля, померших коллег, секретарей партбюро, несуществующих соседей, любовниц и даже самого Лысенку. Старикашка однажды расцеловал меня за то, что он счастлив, стоя одной ногой в могиле, иметь такого истинного и светлого учителя жизни, как я — Фан Фаныч.

Продолжение в следующем номере

Мемуары и публикации

К 90-летию со дня рождения М. И. Ромма

Александр Новогрудский

Еще об истории одной трагедии

«Публикуется впервые»

Облака, низкие серые облака ползут над Парижем. Порывы зимнего ветра, несущие мелкие водяные брызги, вряд ли могут осчастливить кого-нибудь из парижан... Вероятно, единственные, кого они могут порадовать, это Михаил Ильич Ромм и его спутники.

Дело в том, что каждый день непогоды позволял нам оставаться еще на сутки в городе, где особенно часто вспоминаются слова библейского мудреца: «И взгляд не насытится зрением»...

В минувшее воскресенье сверкало солнце, и паренек из «Совэкспортфильма» привез нас в аэропорт Орли. Увидев на табло строчку о предстоящем прибытии нашего самолета (который летел из Лондона в Москву через Париж), он поспешно исчез. Но тут нам дважды повезло. Во-первых, некий циклон обрушился на Атлантику, и наш самолет не вылетел из Лондона. Во-вторых, несмотря на воскресный день, удалось в каком-то частном доме отыскать чиновника Аэрофлота, который после шумных переговоров взял нас под свою опеку. В результате мы очутились в старомодной гостинице (кажется, описанной еще Бальзаком) на Кэ д'Орсей и получили разрешение завтракать там и обедать, пока не настанет летная погода.

Надо сказать, что в тот приезд мы почти не видели Парижа. День за днем я проводил в просмотровом зале французского киноархива, Михаил Ильич был занят деловыми встречами, переговорами о предстоящих съемках, уточнениями режиссерского сценария. И только теперь открывались желанные возможности встречи с музеями и ларьками букинистов, с Монмартром и Эйфелевой башней... Неожиданный «тайм-аут», однако, более важен для нас по другой причине: до возвращения в Москву мы обязаны окончательно решить для себя некоторые вопросы художественной структуры и содержания будущей картины... И то, и другое, кстати сказать, не укладывалось в привычные рамки старого, доброго документального фильма (что нас, впрочем, не пугало, а скорее радовало).

Разумеется, никто из нас не мог и подумать, что дело касается картины, которой суждено стать последней работой Михаила Ромма...

Под каждым из снимков (сделанных в Париже директором съемочной группы Фабианом Могилевским) могут быть пометки о том, что эти фотографии публикуются впервые. Но это же относится и ко многим фактам, о которых упоминается в данных заметках.

Ретро № 1 (отчасти личное)

Надеюсь, терпеливый читатель этих воспоминаний не осудит меня за отступления в сторону собственной биографии. Прошу поверить: в отличие от многих коллег, автор не страдает ни эгоцентризмом, ни склонностью к преувеличиванию более чем скромной своей роли в истории родного кинематографа. Но сюжет заметок, видимо, требует пояснить, как и почему в последние годы жизни Великого Мастера мне посчастливилось провести с ним так много часов за рабочим столом, в просмотровых залах и в совместных раздумьях о будущем фильме.

Судьба свела меня с Михаилом Ильичом еще в начале 30-х годов (господи, как давно это было!). Мне, мальчишке, практиканту сценарного отдела кинофабрики «Союзкино» на Житной улице, Миша Ромм, уже признанный сценарист, скульптор, литератор, переводчик Мопассана, казался чуть ли не стариком (ему уже за тридцать), и, не скрою, было лестно внимание, которое он мне уделял, когда мы шагали по двору кинофабрики или по улицам, толкуя «о том, о сем, а больше ни о чем».

Позднее наши жизненные пути разошлись, но, помнится, Михаил Ильич отыскал мой телефон, чтобы поблагодарить за большую статью в защиту картины «Тринадцать», которую кое-кто упрекал в «порочном пацифизме».

Встречи оставались дружескими, но стали более редкими, когда Михаил Ромм был уже окружен ореолом славы как один из корифеев советского кино.

Тем временем настал конец 60-х годов, угасли последние признаки иллюзорной хрущевской «оттепели»... Именно тогда мне вместе с моим другом и соавтором, одаренным публицистом Семеном Зениным, и с молодым режиссером Виктором Лисаковичем довелось завершить документальную

ленту «Гимнастерка и фрак» (о трагической судьбе талантливого человека, попавшего в немилость к Сталину). Лента по тем временам считалась крамольной, но после некоторых проволочек все же была выпущена на экран.

Теперь мы обивали пороги киностудий с заявкой, которая вызывала смятение у осторожных редакторов. Речь шла о публицистической ленте, раскрывающей облик свирепой тирании (вежливо именуемой «культом личности») в империи Мао Цзэдуна. Мы предлагали сделать документальную ленту о маоистском режиме, который стал гиперболическим, почти пародийным повторением сталинских культовых оргий. Чего стоили заглавные кадры пекинского киножурнала, где от портрета Мао во все стороны расходились солнечные лучи (впоследствии они войдут в нашу картину). Или трагифарсовые издевательства над учеными и писателями, над всей интеллигенцией, которую маоистские мракобесы обрекли на истребление. Или нежные лирические стихи диктатора. Или несметные полчища хунвэйбинов, несущие скульптурные изображения вождя высотой с многоэтажный дом. И многое другое, столь пронзительно напоминающее о нашем недавнем прошлом. Да и только ли о прошлом?

Не стоило удивляться тому, что заявка наша застревала на столах сценарных отделов. Ответ из Центральной документальной студии был краток и ясен: «Не подойдет по тематическим соображениям». Ответы из студий игровых фильмов были более дипломатичны: «Не подойдет, поскольку речь идет о документальной ленте». Стало очевидным, что заявка останется втуне, если только за постановку опасного фильма не возьмется влиятельный режиссер.

Меня обнадежил разговор с довольно близким другом, Сергеем Аполлинариевичем Герасимовым, который сказал, что его давно влечет документальное кино и что идея кажется ему интересной, но... «надобно подумать!». А через несколько дней произнес решение:

— Да, да, значит... Идея прекрасная... Но, увы, не смогу... Представьте, я же в Обществе советско-китайской дружбы заместитель председателя...

Не знаю, посоветовался он с кем-нибудь или сам решил не рисковать, но нам, авторам, это было безразлично.

Несколькими днями позже меня остановил в коридоре Союза кинематографистов Михаил Ромм. Он был весь под впечатлением триумфального успеха «Обыкновенного фашизма», рассказывал о том, как горячо встречали картину в Западной Германии, жаловался на затруднения, идейные и творческие, возникшие с задуманной им лентой «Мир сегодня», снова и снова повторял, что не видит свое будущее вне кинопублицистики.

— Но, Саша,— добавил он,— где мне найти еще одного такого персонажа, как Гитлер?

Мы обменялись взглядами... Конечно, каждый из нас понимал, что фильм о Сталине «не пройдет».

— Есть еще Мао,— заметил я. И был ошеломлен эмоциональной реакцией Ромма. Ни секунды размышления! Он схватил меня за локоть:

— Думаете, что можно?

— Можно ли — не знаю, но думаю, что нужно.

И тут же вкратце рассказал о мучениях с нашей заявкой.

Эта почти случайная встреча имела большие последствия.

Через несколько дней студия «Мосфильм» заключила договор с тремя авторами (среди которых последним по алфавиту, но первым по значению был Михаил Ромм) на сценарий публицистической картины «Китайская трагедия».

Работа над сценарием шла весело и ладно. Все три ее участника с полуслова понимали друг друга. По утрам мы с Зениным записывали и перепечатывали эпизоды, обговоренные накануне с Михаилом Ильичом в его большой, неуютной квартире № 13 в глухом дворе престижного жилого дома на Советской площади (цифру «13» Михаил Ильич считал для себя счастливой и потому выпросил именно эту мрачную квартиру у Моссовета).

Иногда Михаил Ильич предлагал устроить перерыв и послушать его устные рассказы (которые недавно изданы отдельной книгой и полны очарования, но, увы, многое теряют без живого голоса рассказчика). Кое-что уже было записано на магнитофон «Грундик» — в частности, первые наброски воспоминаний о начале века, которые сослужат потом неоценимую службу при монтаже будущего фильма.

Короче говоря, сценарий был довольно быстро написан и, к нашему изумлению, принят дирекцией студии без особых поправок, хотя и не без замечаний касательно «идейной направленности», которые мы пообещали учесть и обдумать[1].

Пока же был подписан приказ о «запуске фильма в производство». На дверях в одном из коридоров студии появились изготовленные типографским способом таблички с надписью «Китайская трагедия». Они обозначали комнаты нашей съемочной группы. Однако вскоре таблички исчезли. Позднее их заменили такие же вывески, но с надписью «Великая трагедия». Именно это название было приказано употреблять во всех разговорах и документах о фильме. Дирекция студии мотивировала такие требования нежеланием преждевременно вызвать протесты с китайской стороны. В разговорах картину обычно именовали «фильмом Михаила Ромма» или по старой памяти «Мир сегодня». Именно так, видимо, называл свою работу Михаил Ильич, показывая ее эпизоды студентам (о чем упоминает Вадим Абдрашитов в недавно опубликованных воспоминаниях).

В комментариях к Собранию сочинений Ромма предыстория его последней ленты излагается так:

«О своем замысле — создании документального фильма, развивающего принципы «Обыкновенного фашизма», М. Ромм рассказал в статье «Мир-68», опубликованной в журнале «Советский экран» (1967, № 12). Однако болезнь помешала ему осуществить этот замысел. Вскоре он возвращается к идее создания подобной картины, но уже в более обобщенном плане — так появился

[1] Не так давно Наталья Кузьмина сообщила мне, что в архиве Михаила Ильича она нашла сценарий «Китайской трагедии» (который кажется ей очень интересным и созвучным нашему времени) и выразила намерение его опубликовать.

сценарий «Мир сегодня». Этот сценарий был направлен на закрытый конкурс сценариев, который был объявлен Комитетом по кинематографии в 1969 году. В результате конкурса «Мир сегодня» оказался рекомендованным к постановке.

На последующих этапах к работе над фильмом подключились драматурги С. С. Зенин и А. Е. Новогрудский»[2].

Тут вкрались какие-то неясности. Сценарий был рекомендован, да, но начата ли была постановка? А последняя фраза, согласитесь, звучит комично: драматурги «подключились»... Сами, что ли, подключились? Или их «подключил» Михаил Ромм? видимо, у кого-то вызывала тревогу: это мы чувствовали на каждом шагу.

Иначе зачем бы стали читать сценарий где-то «наверху» и давать нам все новые наставления? Зачем нужно было вызывать нас то в один, то в другой кабинет Большого дома и учить уму-разуму?

Упомяну хотя бы вкратце о претензиях, предъявленных к создателям фильма. Одна из них касалась проблемы молодежи. Дело в том, что по просьбе Михаила Ильича я написал нечто вроде пролога к фильму — вступительную главу, где действие происходило не в маоистском Китае, а на Западе.

Значит, все-таки о молодежи... М. Ромм принимает решение!

Неточности возникли из-за того, что в комментарии пропущена вся история работы над сценарием, а затем над фильмом «Китайская трагедия».

Высшее начальство предостерегает

Не могу сказать ничего дурного о студийных редакторах, непосредственно связанных с нами: это были люди порядочные, доброжелательные и совсем не склонные к придиркам.

Вместе с тем картина Ромма привлекала особое внимание в высоких начальственных кругах и,

Там, особенно во Франции, все общественные устои потрясло грандиозное восстание молодежи под лозунгами свободы и защиты прав личности. Впоследствии — в режиссерском сценарии — этот «западный» комплекс был расширен и стал довольно важным контрапунктом к эпизодам, касающимся маоистской тирании. Из пролога он перешел в сквозную сюжетную линию, позволяющую нам свободно перебрасываться с Востока на Запад.

Но именно эта часть сюжетной канвы вызывала нарекания. Нам разъясняли, что молодежь есть понятие внеклассовое и аполитичное и что наш интерес к судьбам молодого поколения может чуть ли не затолкать несчастных зрителей в трясину троцкизма, ибо не кто иной, как Троцкий назвал молодежь «барометром революции». Напрасно Михаил Ильич уверял, что он вовсе не

[2] Ромм М. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1981, с. 468

испытывает симпатий к троцкизму, но попросту убежден, что будущее цивилизации зависит от новых поколений. Тревога на этот счет не утихала. Нам советовали — подальше от греха! — вовсе исключить «молодежную линию» (как раз этот вопрос — быть ей или не быть — решался нами в Париже).

Но были и другие претензии.

Ритуал каждого вызова в «инстанцию» был нам хорошо известен. В том или другом корпусе Большого Дома хозяин кабинета любезно поднимется навстречу, пожмет руки, пригласит сесть за маленький столик у своего большого стола. Затем он нажмет кнопку, и секретарша с белой наколкой принесет горячий чай со свежими бубликами. После этого начнется разговор — суровый, но вежливый. Конечно, начальник коснется вопроса о нашем внеклассовом и, стало быть, антимарксистском подходе к молодежному воспитанию. Это надо бы исправить...

Хорошо, конечно, что фильм осуждает войны как бедствия, пагубные для человечества. Но при этом нужно избегать убогого пацифизма. Тут же что-то в сценарии неладно. Разве можно выступать вообще за отказ человечества от войн? И вот что-то еще неладно с «любовью к человеку»: нет ли тут абстрактного гуманизма? Человек ведь тоже понятие классовое.

Мы знали, что за этим последует самое главное, из-за чего нас вызвали. Примерно когда хозяин и мы дойдем до третьего бублика...

Да, конечно, неплохо, что фильм раскрывает дурные стороны культа личности. Но иногда создается впечатление, что авторы имеют в виду не только Китай, допускают какие-то намеки, аллюзии, которые касаются нашего передового общества. И опять же Михаил Ильич, разламывая бублик, уверял, что нас не интересуют никакие аллюзии или иллюзии, что мы показываем факты и стараемся говорить о них правду.

Начальник оставался непреклонным: «Нет, вы подумайте об этом... по-дружески советую: серьезно подумайте!» Если бы дело ограничивалось поучениями или скрытыми угрозами, было бы еще полбеды. Но дальнейший ход событий показал, что угрозы приводились в действие.

Размышления в Париже

Мы с Михаилом Ильичом отлично понимали, что презреть все указания касательно соблюдения канонов марксизма значило бы поставить под вопрос дальнейшую судьбу фильма. Но, признаться, куда больше, чем проблемы внесения поправок, волновал нас вопрос, на который мы должны были ответить самим себе, старый, проклятый вопрос: «Что есть истина?»

Надо было принять решение о «западной» сюжетной линии, где главное место занимало молодежное восстание (от этого, между прочим, зависело и приобретение материалов в парижском архиве). Поэтому я так детально рассказывал Ромму о том, что мне довелось увидеть в этих же краях двумя годами раньше.

Это был кульминационный момент молодежного бунта — так называемый Красный Май, о подробностях которого трудно было что-нибудь узнать из нашей печати. Поскольку подробности имели для нас немаловажное значение, позволю себе хотя бы вкратце о них вспомнить.

Ретро № 2 (сугубо политическое)

Для меня Красный Май 1968 года начинался в Канне, где открывался респектабельный международный кинофестиваль. Утром я по привычке зашел в пресс-центр, где на стене были развешаны малозначительные объявления, записочки о встречах, сообщения о том, что «звезда» такая-то просит господ фоторепортеров не забыть, что она будет в такой-то час на таком-то пляже... Среди них висел машинописный листок, который сообщал, что в знак солидарности с забастовкой трудящихся Франции кинематографисты, собравшиеся вчера в Париже, постановили закрыть буржуазный Каннский фестиваль и призывают его жюри присоединиться к бастующим. Под этим стояла подпись: «Генеральные штаты кинематографистов Франции».

Генеральные штаты? Парламент? Что-то смутно знакомое из школьных учебников. Что это все значит? На ступеньках крыльца я увидел Жан-Люка Годара и Клода Лелуша, которые призывали местных юнцов к восстанию. Замечу попутно, что Жан-Люк Годар позднее запутается в тенетах политического экстремизма, станет делать «черные агитки», где, в частности, с темного экрана будет звучать голос Мао. Что касается Лелуша (который прибыл а Канн на собственной яхте), то для него революционные выкрики были скорее данью моде. Через несколько часов у этого же крыльца будет расклеен обрывок простыни с надписью: «Лелуш, отдай свою яхту рабочим!» Но яхту он не отдаст и пустится в плавание по волнам коммерческого кино.

...Тем временем к крыльцу подошла колонна студентов из Ниццы, поющих «Интернационал». К этому моменту вся Франция уже была охвачена всеобщей забастовкой. Не ходили поезда, не летали самолеты, бастовали заводы и фабрики. А начиналось все с мятежа студентов Нантера, недовольных порядками в их университете. Этой маленькой вспышки хватило, чтобы вызвать социальный взрыв невиданной силы. И вот в знак солидарности с повстанцами забастовали члены жюри кинофестиваля (включая советского поэта Роберта Рождественского). Толпы молодежи заполнили фестивальный зал, куда накануне разрешалось войти только зрителям в смокингах, обладателям дорогих билетов. Дирекция фестиваля противилась забастовке и пробовала начать киносеанс, но молодые бунтари своими сильными руками держали занавес, не позволяя открыть экран.

Фестиваль был сорван, и в клубах табачного дыма заседал филиал парламента кинематографистов. Юный бородач призывал «открыть нашим братьям и сестрам бесплатный вход во Дворец кинематографии». Другой возражал: «Зачем же им смотреть буржуазные фильмы». Третий восклицал: «А где ты возьмешь другие фильмы в этой стране?»

Примерно такие прения длились всю ночь напролет.

Советской делегации стоило немалого труда выехать из Канна. Выручила добрейшая Надя Леже — «белорусская крестьянка, миллионерша и французская коммунистка», которая раздобыла несколько канистр с бензином. Это позволило двинуться на машинах к Парижу. Проехали через Лион, утопавший в красных флагах. Все главные улицы были уже переименованы: на новых табличках сверкали имена великих революционеров.

Красный Май в Париже являл собой зрелище невообразимое. Автотранспорт не двигался за отсутствием бензина. Вдоль всех тротуаров плотной стеной стояли контейнеры с мусором: их некому было убирать. Бастовали даже похоронщики. Армии был дан приказ вывозить покойников в морги. У министерств и банков стояли пикеты стачечников, хотя все учреждения и без того бастовали. Малолюдное шествие противников революции по Елисейским полям имело довольно жалкий вид. Мы тщетно пытались найти газету «Юманите», чтобы узнать, что думают обо всем этом марксисты. Коммунистическая партия явно ждала указаний из Москвы, а там не знали, что делать. Через несколько дней коммунисты поддержали восстание, и их насмешливо обвиняли в попытках догнать уходящий поезд.

В эпицентре всех этих необычайных событий была молодежь — люди самых разных сословий. Однажды на рассвете я наблюдал, как толпа молодых парижанок и парижан мостилась подпалить со всех четырех сторон массивное здание биржи. Пожарники уже сбили огонь, но углы здания почернели от копоти.

У милой девушки в брюках я наивно спросил, зачем все это делается. Она удивилась:

— Неужели мсье не знает, что биржа — оплот капитализма?

И, видимо, сообразив, что перед ней — безнадежный придурок, повернулась ко мне спиной и побежала помогать поджигателям.

Главным плацдармом восстания была студенческая республика — Латинский квартал. Попасть туда было не так просто: на мостах через Сену стояли грозные цеэресовцы (жандармы) в касках, вооруженные дубинками и прикрытые с ног до головы щитами из пуленепробиваемого стекла (я впервые тогда увидел такую амуницию, столь знакомую нам сегодня по отечественным телерепортажам). На другом берегу Сены в театрах и университетах день и ночь шли митинги, на которых Сартр и другие идеологи восстания выкрикивали что-то о будущем человечества. В маленьком кино показывали неведомо где найденную копию картины Эйзенштейна «Октябрь». Глядя на стены домов, можно было думать, что город захвачен маоистами. Повсюду были намалеваны их лозунги с прославлениями великого Мао. Тут и там была расклеена фальшивая газета «Юманите» с таким же заголовком и такими же шрифтами, как настоящая: отличить ее можно было только по огромным портретам Сталина и Мао. Именно тогда я впервые понял, как важно было бы сделать фильм о маоизме не только для наших, но и для западных зрителей.

На одном из домов был начертан жирной краской лозунг: «Вив Сталин!» («Да здравствует Сталин!»). Кто-то зачеркнул слово «Вив» и написал: «А ба!» («Долой»). Кто-то зачеркнул «А ба» и сверху написал «Вив». Так эта битва лозунгов тянулась до третьего этажа.

А в центре Латинского квартала горели баррикады. Горели потому, что они были сложены из перевернутых автомашин, а засевшие за ними бунтари имели привычку бросать непогашенные окурки. Бензин вспыхивал ярким пламенем. Полицейские и цеэресовцы тщетно пытались освободить перекрестки.

Чтобы ближе увидеть одно из сражений, я примкнул к какой-то компании юношей и девушек, которые бежали по полю битвы под черным знаменем, выкрикивая анархистские лозунги. Но вскоре нас остановили полицейские в противогазах. Молодая анархистка кричала мне: «Мсье, прикройте лицо платком и не трите глаза. И старайтесь не глотать»... Так я впервые узнал, что такое французский «лякриможен», родная наша «черемуха» (тогда это понятие было для нас не столь привычным, как в новые времена, после событий в наших южных республиках).

И все-таки «о молодежи»!

Когда мы с Михаилом Ильичом, вспоминая обо всем этом, бродили по холодным улицам Парижа в декабре 1970 года, здесь можно было услышать слабые отзвуки прогремевшей бури.

Да, можно было увидеть парней в тулупах наизнанку, обнимающих девиц, размалеванных всеми мыслимыми красками и гремящих железными побрякушками. Хиппистский протест давно уж приобрел формы гротескные и несерьезные. Кстати сказать, заглянув однажды в магазин «Все для хиппи», мы убедились, что экзотические лохмотья и вериги стоят не так уж дешево.

Как-то вечером мы отправились в театр на музыкально-драматическое ревю «Волосы». Особенность этого представления состояла в том, что все исполнители выходили на сцену в чем мать родила. Если оказывалось, что один из артистов забыл или не успел снять трусы, то он тут же их стаскивал и швырял в лицо самой почтенной даме во втором или третьем ряду (а кресла в партере стоили дорого), и та с восторгом хватала ценный сувенир. Затем, сверкая голыми телами, артисты пели и восклицали что-то политическое.

Примерно через четверть часа Михаил Ильич заявил, что он уже пресыщен впечатлениями, и мы двинулись к выходу, так и не узнав дальнейшего движения сюжета. Но от французских друзей мы слышали, что представление сугубо прогрессивно по той причине, что оно агитирует против войны во Вьетнаме, а еще и потому, что всякий социальный переворот начинается с революции сексуальной. Да, молодежное восстание во многом приобретало фарсовый оттенок.

И все-таки... И все же... Почему главной силой социальных взрывов во Франции, а затем и в других западных странах внезапно стала эта, черт ее побери, «внеклассовая» молодежь? Что заставляло

сынов и дочерей благополучных родителей из богатых квартир уходить в подвалы, чтобы найти свою дорогу к счастью? Одна лишь страсть к романтическим приключениям? Что толкало молодых парижан, отнюдь не только рабочих или каких-нибудь изгоев, к пылающим баррикадам? Кстати сказать, кинодокументы, отысканные нами в парижском архиве, подтверждали, что участие в молодежном бунте вовсе не было безобидным развлечением. Стоило только поглядеть на юношей и девушек, сбитых с ног ударами воды из брандспойтов или избиваемых полицейскими дубинками. Все это требовало размышлений, и мы твердо решили оставить в фильме так называемую «молодежную линию».

Но как быть с марксизмом?

Да, многое, происходившее в мире, заставляло еще и еще раз с тревогой подумать о догмах, которые с детских лет прочно вошли в наше сознание. Почему не возрастает абсолютное обнищание рабочего класса на Западе? Почему не видно, чтобы рушился треклятый капитализм, давно обреченный нами на гибель? Сто тысяч «почему»!

На Эйфелеву башню! Сверху многое виднее. Слева направо: М. Ромм, А. Новогрудский

Михаила Ильича, выросшего в семье ссыльного революционера и с детства привыкшего думать о политике, я знаю, постоянно мучили эти вопросы. Он встречался с Андреем Сахаровым и с интересом читал запрещенные его труды о конвергенции. Только близким людям было известно, как терзали Михаила Ильича воспоминания о сталинистских мотивах в его давних картинах о Ленине (но это особая, очень деликатная тема, которой я не хотел бы здесь касаться: думаю, что роммоведы еще не раз к ней вернутся). По странному стечению обстоятельств именно в те короткие дни, что мы провели в Париже, еще одно событие, куда более важное, чем молодежный бунт, нанесло сокрушительный удар по нашим марксистским заповедям.

Восстали рабочие Гданьска! Половину первой страницы вечерней газеты занимало изображение горящего здания обкома ПОРП. На другом снимке какого-то шведского репортера колонна докеров в касках и робах несла на доске тело убитого товарища.

Потрясенный Михаил Ильич говорил:

— Саша! Это же «Юность Максима!» Только все наоборот. Как же это происходит в стране, где у власти как будто стоят рабочие? Пролетарское восстание в социалистической республике? Как это может быть?

И хотя на первый взгляд события в Гданьске не имели касательства к теме нашего фильма, они заставляли еще раз по-новому взглянуть на парадоксы века, по-новому ощутить убожество догматов, принимаемых нами за бесспорные истины.

Все труднее и труднее...

После нашего возвращения в Москву стало ясно, что практические трудности с постановкой фильма непрерывно возрастают не без влияния ветров, дующих откуда-то «сверху». Было крайне сложно получать редкие кинодокументы, найденные нами в иностранных архивах. Особенно не хватало материалов о жизни в маоистском Китае. Пустив в ход все свои связи с зарубежными друзьями, Михаил Ильич добился, чтобы нам прислали такие материалы окружными путями — из Сингапура, из Гонконга. Но вдруг эти документы в Москве исчезли. Оказалось, что по приказу начальства они переданы на ЦСДФ, где одному из правоверных режиссеров поручено склеить из них какие-то короткометражки в духе очередных газетных передовиц.

Я читал письмо Михаила Ильича в Кинокомитет об этом беспардонном разбое (вероятно, оно хранится где-нибудь в ЦГАЛИ). Это был вопль отчаяния и гнева. Но письмо осталось без ответа, и драгоценные материалы были для нас потеряны.

Внезапный шквал бедствий

Кроме антипатий высоких чиновников, на творческий коллектив Михаила Ромма обрушились гораздо более тяжкие бедствия, лавина несчастий, странную системность которых ничем не объяснить, если только не верить в темные мистические силы.

В самый разгар работы над лентой погиб от инфаркта ближайший помощник Ромма, тонкий знаток всех литературных и исторических первоисточников Лев Инденбом. Упал в метро с разрывом сердца Семен Зенин, и когда я примчался к нему в больницу, в свои последние предсмертные минуты он что-то толковал о монтаже одного из эпизодов. Скоропостижно скончались два совсем молодых ассистента режиссера. Попал в автомобильную катастрофу и был тяжело изувечен главный оператор Герман Лавров. Страшные новости приходили одна за другой.

В один из октябрьских дней 1971 года я услышал в телефонной трубке непривычно веселый голос Михаила Ильича:

— Саша, могу вас порадовать, я закончил монтаж... Но это еще не монтаж, а «болванка». Понятно? «Болванка»! Завтра вечером будем смотреть.

Я тщетно пытался перебить Михаила Ильича, который продолжал объяснять, насколько «болванка» отличается от окончательного монтажа. Перебить, чтобы напомнить, что я улетаю на несколько дней в Чехословакию, о чем Михаил Ильич, конечно, знал и, конечно, забыл. Когда я наконец дождался паузы и сказал об этом, в ответ послышалось:

— Ну и прекрасно: успею еще кое-что подчистить. Значит, смотрим через неделю. Или сразу же после праздников.

В городе Брно, в гостиничном кафе один из чешских друзей, проходя мимо моего стола, как бы невзначай обронил:

— А знаете? Ваш Ромм умер... Только что звонили из Москвы.

Я ринулся на вокзал, но уже не успел на похороны.

Потом мне рассказывали, что Михаил Ильич, сидя дома за письменным столом, как обычно, раскладывал карточки, на которых были обозначены кадры фильма. Его увлекал этот творческий пасьянс, он любил так монтировать будущие эпизоды.

Когда в кабинет заглянула Елена Кузьмина, он сказал:

— Сегодня мне что-то нездоровится. Я, пожалуй, прилягу.

Елена помогла ему перебраться на диван. Через несколько мгновений его не стало.

Миновали годы...

После внезапной кончины Михаила Ромма вопрос о завершении неоконченного фильма повис в воздухе на долгие годы.

В первые дни на разных этажах дома в Малом Гнездниковском переулке высшие и средние чины терпеливо смотрели трехчасовой монтаж (тот самый, что Михаил Ильич называл «болванкой»), покачивали головами: «Все непонятно! Что могут

означать эти эпизоды, о чем они говорят? Ясно, что работу следует прекратить». Как будто можно понять движение авторской мысли в философской ленте без голоса автора, без текста, без комментариев к монтажным композициям! Впрочем, не убежден, что судьба картины сложилась бы лучше, если бы высокие зрители поняли, что хотел выразить в своем фильме Михаил Ромм. У меня было впечатление, что некоторые из них вздохнули с облегчением: наконец-то можно закрыть сомнительную картину на «законном» основании — режиссера не стало.

Напрасно мы, теперь уже члены комиссии по творческому наследию Михаила Ромма, писали бесконечные памятные записки, жалобы, прошения в Кинокомитет и другие инстанции, настаивая, чтобы работа над лентой была завершена по наметкам Михаила Ильича. Безуспешно прилагали все усилия, чтобы добиться какого-то решения на этот счет, и председатель комиссии Александр Караганов, и главная хранительница наследия Ромма, неутомимая Наталья Кузьмина (так много сделавшая для публикации его рукописей), и редактор фильма Израиль Цизин, близкий помощник Михаила Ильича, и многие друзья, ученики, поклонники ушедшего Мастера.

Вспоминается наша поездка к Константину Симонову на его дачу в Пахре. Сидя за громадным столом, Константин Михайлович доброжелательно выслушал наши стенания, подробные рассказы о фильме. Правда, ничего не записывал (неужели все запомнил?). Но потом оказалось, что он нажал некую кнопку и все сказанное нами было записано на магнитофон. Обещал, что попробует помочь. И опять ничего нового. То ли даже Симонову не удалось прошибить стенку, то ли у него руки не дошли.

Кроме формальных препятствий к завершению фильма, было еще одно, преодолимое. Среди режиссеров документального и игрового кино не было видно человека, который взялся бы (чего ради?), а главное, смог бы выполнить эту ответственную задачу. Так около пяти лет коробки «незавершенного фильма» пролежали без движения на складе студии.

Вопрос решился, когда после очередного натиска на Кинокомитет за дело взялись Элем Климов и Марлен Хуциев. Оба — друзья и почитатели Михаила Ромма. Оба — незаурядные художники, которые только что прикоснулись к документальному кино и ощутили заложенные в нем возможности. И оба — люди такого душевного склада, который требовался, чтобы взяться за громадный труд, не суливший ни корысти, ни особой славы.

Всем было понятно, что Климов и Хуциев — таланты мощные, но очень разные и что им не так-то просто будет сидеть вдвоем за одним монтажным столом. Так оно, в общем, и получилось: насколько помнится, вместе они делали начало картины, а затем Элем больше работал над первой, а Марлен — над второй половиной фильма.

Но гораздо важнее другое. Поначалу были коллегиально обсуждены основные черты окончательной структуры картины и ее стилистики. Было решено, что лента станет не только попыткой раскрыть замысел Ромма, но и картиной, посвященной его памяти как человека и художника. Вот почему в монтаже появились портреты Ромма и с экрана прозвучал его голос. Более того, было решено использовать упомянутую мной магнитофонную запись размышлений Ромма об истории века и о судьбах цивилизации как его комментарий к первым частям картины. И вот еще одно важное решение: не надо, чтобы после авторского голоса Ромма в картине звучали другие голоса комментаторов или директоров: пусть все необходимое скажут короткие титры.

Не могу найти слов, чтобы рассказать, с каким подъемом, с какой неистовой энергией и самоотдачей работали над фильмом Элем Климов и Марлен Хуциев, обогащая каждый эпизод своим творческим воображением, своим собственным ощущением мира. Говорили, что Элем принес в монтажную раскладушку и работает по ночам[3]. Немалую помощь в завершении фильма оказал один из основных его создателей, главный оператор Герман Лавров, в котором Ромм ценил не только умение хорошо снять кадр, но и режиссерское мышление. И совершенно особое значение имело участие в этом трудном художественном поиске композитора, имя которого сегодня известно всему миру, человека, который (один из немногих) с самого начала работы над фильмом общался с Михаилом Роммом, знал и разделял его творческие намерения. Как непохожа музыка Альфреда Шнитке на обычное «звуковое сопровождение» документальных лент, какие чувства будит она, как будоражит душу, как сливается с изображением в единое целое, как бы озаряя его новым светом!

Так рождался фильм, который (кажется, по подсказке Марлена Хуциева) был озаглавлен словами из авторского текста Ромма: «И все-таки я верю».

Впоследствии я не раз слышал от строгих кинознатоков, что если бы судьба дала возможность Михаилу Ромму самому закончить работу, то фильм был бы стройнее и значительнее, что Ромм смонтировал бы его по-другому. Вероятно, и в том, и в другом есть доля правды. Некоторые даже утверждали, что это скорее картина о Ромме, чем картина Ромма. Вот с этим уже не могу согласиться.

В картине, думаю, найдено то, к чему стремился Михаил Ромм, который более всего опасался громкокипящей риторики. Картина не изрекает готовых истин. Она побуждает вглядеться в собы-

[3] Семен Фрейлих и другие друзья-киноведы не раз упрекали меня в том, что я никак не мог собраться раньше рассказать обо всем этом. Но, во-первых, я надеялся, что историки кино удосужатся, наконец, заглянуть в архив «Мосфильма» и восстановить по документам историю фильма. И, во-вторых, я понимал, что не смогу не воздать должное творческому подвигу Климова и Хуциева. Между тем Элем Германович стал на несколько лет главой Союза кинематографистов, и мне казалось, что хвалебные слова (хотя бы и вполне заслуженные) по его адресу могут быть истолкованы превратно. Теперь, когда Элем сложил свои полномочия, говорить о нем как о режиссере стало куда легче.

тия века, в лица людей и поразмыслить о смысле бытия человеческого, об извечных борениях Добра и Зла, о дикости войн и ненависти между людьми (все равно какой: национальной, племенной, сословной), о мятежных исканиях новых поколений молодежи, о грозной опасности раболепного служения деспотам и разрушения культуры, о созвучиях и диссонансах жизни человека с миром природы, дарованной нам Провидением, и еще о многом, что тревожило душу Михаила Ромма.

Признаться, я не был убежден, что документальное зрелище, лишенное каких-либо фабульных приманок и длящееся более двух часов, найдет своих зрителей. По счастью, опасения оказались напрасными. Больше года шла картина «И все-таки я верю» в малом зале кинотеатра «Россия» (при полном отсутствии какой-либо информации в печати), и на каждом сеансе зал заполняли люди разного возраста. Из разговоров с ними я понял, что некоторые смотрели картину по нескольку раз. Думаю, что секрет объясняется не поразительными архивными кинокадрами или изысканными монтажными аттракционами, каких немало в картине, а желанием людей подумать над проблемами века, найти ответы на волнующие вопросы. А разве не к этому именно стремился Михаил Ромм?

«А затем — молчание»

Но удары «сверху» по последней, теперь уже посмертной ленте Ромма продолжались с прежней силой.

Неугодной картине был дан смехотворный тираж — меньше 200 копий (по одной на прокатную контору)[4]. Но и они, эти копии, по чьим-то сигналам в большинстве своем были наглухо заперты на полках.

И уж, конечно, ни анонса не появилось, ни рекламы, ни одной хотя бы захудалой афишки. А дальше и вовсе нечто поразительное: молчание всей печати о выходе фильма. Уникальный случай: ни единой рецензии в центральных газетах или киножурналах, ни одного упоминания в обзорах. Только через несколько недель проскользнуло в «Советском экране» (возможно, по недосмотру редакции) очень сердечное читательское письмо не более чем в пять строчек. Запрет на упоминания о фильме стал нарушаться позже: через месяцы и годы. Разумеется, и речи быть не могло о показе фильма по телевидению. Впрочем, на голубом экране я потом часто видел знакомые кадры из посмертной ленты Ромма. И не только кадры, но целые эпизоды, монтажные композиции. Но, увы, без ссылок на первоисточник. У некоторых создателей документальных лент — свое представление о честности и об авторском праве. Ну, что ж, как говорят, Бог им судья.

Признаться, не хотелось бы кончать эти заметки на минорной ноте. В конце концов: «И все-таки я верю»!

Я верю, в частности, и в то, что новые поколения зрителей с иронией или с грустью, а может быть, и с некоторым интересом будут смотреть на тени прошлого, которые промелькнут перед ними в «неоконченном фильме» Михаила Ромма.

---

[4] Для сравнения замечу, что в те же дни была закончена другая картина, над которой я работал как кинодраматург,— «Звездная минута» Льва Кулиджанова. Ей тираж был определен в 2 000 копий.

Георгий Владимов

Письмо Андрея Тарковского

Признаться, для меня было неожиданностью, что Андрей Тарковский хочет показать мне на студии «Мосфильм» свою новую картину — «Зеркало». Мы не были знакомы с ним. В 60-е годы я состоял в редколлегии и худсовете Третьего «мосфильмовского» объединения, которым руководил Михаил Ромм, учитель Тарковского, но его-то самого я, кажется, лишь однажды видел мельком. Но и то сказать, «Мосфильм» — это целый город, где двое могут годами не встретиться.

Насчет экранизации моей повести «Большая руда» он высказался в том смысле, что делать этого не следовало. Так передали мне. Я спросил — почему? Не ручаюсь за точность его ответа, полученного опять же из третьих уст: «А там снимать нечего, там уже все снято». Было и лестно это услышать, и огорчительно, что автор «Иванова детства» моей прозой — как исходным материалом для фильма — не заинтересовался. Но, может быть, тем отчасти и объяснялось неожиданное приглашение, что он хотел услышать мнение прозаика, для кино вроде бы не приспособленного. Так или иначе, позвонили из съемочной группы «Зеркало», назвались Машей, просили подъехать с женой к такому-то часу, нас встретят в вестибюле. А была весна 75-го года, уже по Москве поползло, что вскоре у меня что-то выйдет на Западе, какая-то повесть о лагерях, мой статус менялся круто, заказать для меня пропуск было со стороны режиссера, всегда полуопального, шагом, сказать помягче, «несвоевременным».

В маленьком просмотровом зале, мест на тридцать, оказалось нас — не более десятка, включая режиссера. Я-то думал — битком будет, яблоку негде упасть. Был, помнится, отец его, поэт Арсений Тарковский, была жена Лариса — большая, красивая, чем-то мне напомнившая Надежду Монахову из горьковских «Варваров», были две антикварные старушки, «знавшие Андрюшу с детства», о чем всем присутствовавшим сразу сделалось известно, были критик Игорь Золотусский с женой и еще кто-то из съемочной группы — около пульта. Впрочем, состав этой группы определился позднее. Больше, чем какой-либо другой фильм, «Зеркало» можно назвать семейным фильмом Тарковских. Звучал за кадром голос отца, читавшего свои стихи, в роли старой матери снялась мать Андрея, Мария Ивановна Вишнякова, первую любовь мальчика играла падчерица Оля, дочь Ларисы. Сыграла и Лариса — в эпизоде труднейшем, в партнерстве с одной из самых больших наших актрис, Маргаритой Тереховой, таланта не меньшего, чем у Бетт Дэвис; как мне сдается, была бы под силу Тереховой и роль Марины Цветаевой, если бы кто сподобился написать сценарий. Немногие кинозвезды выдержали бы такое партнерство, Лариса — «держала кадр» с нею наравне, что тоже говорит о воле и мастерстве режиссера. Наконец, и сам он появлялся в кадре — правда, лица его не было видно, а только руки, изможденные руки умирающего, распластанного на постели. Кто бы почувствовал тогда, что он, как было свойственно его дару, предугадывает, прозревает собственную надвигающуюся судьбу!

Обычно в этих студийных зальчиках принято переговариваться, обмениваться замечаниями, шутками, здесь — сразу повисла напряженная тишина. Видевшие «Зеркало» помнят, наверное, испытанный ими шок — с первых же кадров вступления, где женщина в белом халате, врач-логопед, громадным усилием воли, с каплями пота на лбу, заставляет заговорить, возвращает речь юноше, немому от рождения. Ему-то возвратили, а у вас — отняли. И я сидел, как будто вдавленный в кресло, а фильм на меня рушился и рушился глыбами. Всего-то раз мне довелось видеть его, но помню и сейчас его завораживающий, изматывающий ритм, то мучительно-замедленный, а то обрывающий сердце

стремительными переходами. Пожар — из памяти детства — длится так долго, столько дают вам вслушаться, как трещат доски горящего сарая, что жаром пышет в лицо, ощущаешь всем телом опаляющую жестокость огня. И следом — черно-белые кадры фронтовой хроники, по праву и в полной мере авторские — ведь никто до Тарковского их не выбрал, кадры жестокие посвоему, хотя нет в них ни стрельбы, ни разрывов, ни падающих тел. А есть — штрафники, форсирующие Сиваш, медленно, враскачку, бредущие болотистым месивом, вытягивая пудовые ботинки с обмотками. И не сразу отмечает глаз самое страшное — что они, по сути, безоружны, хоть каждый что-то несет, прижавши к груди: кто — мину для миномета, кто — снаряд. Так они — всего лишь «подносчики», затем и погнали их через гнилой Сиваш? И ноша каждого из них — это и цена ему, цена немыслимым его мучениям...

Говорят, вода — излюбленная кинометафора Тарковского, выражающая течение жизни. Пожалуйста, вот еще вода, такой же холодный, до костей пробирающий кадр: трое солдат на плоту переправляют пушку-«сорокапятку»; валит мокрый снег, высокая зябь дохлестывает им до колен, а пушке до колесных ступиц. И вот упавший неподалеку снаряд нагоняет волну, плот накреняется — и пушка валится, валится в черную воду с плавающим в ней снежным крошевом. И до слез жаль эту пушку, жаль, как живого человека, жаль и солдат, не сберегших свою утопленницу,— что они теперь без нее, к чему были все мучения переправы?..

Но я, однако, увлекся: говоря словами Тарковского, здесь рассказывать нечего, уже все рассказано, и этот рассказ лишь при конце его, при зажегшемся в зале свете, позволяет, наконец, перевести дыхание.

В коридоре — Тарковского сразу же обступили плотно, говорили наперебой, он отвечал устало, рассеянно и был очень напряжен; меж чьих-то голов я видел, как дергается ус и на впалой щеке вспухают и разглаживаются желваки — в странно четком ритме, как будто совпадая с ударами сердца. А я все не мог пробиться к нему, пожать руку, сказать несколько слов. Но вот вопрос — каких именно слов? Я тогда был храбрее, сейчас — не взялся бы их сочинить. Прочтя, скажем, «Войну и мир» или «Смерть Ивана Ильича» и встретясь в тот же день с автором, что бы вы ему сказали? «Гениально, граф!» Или — ничуть того не лучше: «Потрясен, Лев Николаевич, до глубины души потрясен!» Наверное, сама ситуация уберегла меня от неизбежных банальностей, какими могло бы начаться и тут же закончилось наше с Андреем Тарковским знакомство. Заждавшись своей очереди и чувствуя себя несколько чужеродным в этом кругу своих, я предпочел уйти потихоньку, не прощаясь.

Я не предполагал, что мой незаметный уход огорчит Тарковского, воспримется так, что фильм не понравился мне. А положение с «Зеркалом» складывалось худо: уже год как фильм не мог выйти на экраны, начальство все не давало визы печатать копии, все раздумывало, каких потребовать купюр или пересъемок, и время от времени автор вот так, «для избранных», показывал единственный студийный экземпляр,— который, между прочим, любой коллега-режиссер мог заказать для себя да что-то и перенять, в порядке «творческого заимствования» (не так ли было с «Андреем Рублевым», к выходу уже слегка «состарившимся» в каких-то деталях, блистательных находках?). Что я мог, узнав обо всем этом? Только одно — написать ему, высказать то, что не удалось при встрече. Не знаю, сохранилось ли мое письмо в семье Тарковских, и не берусь его реконструировать, черновика или копии я не оставлял, да, кажется, их и не было. Зато сохранился быстрый его ответ — рукою, явно не привыкшей к машинке, прекрасным почерком живописца или поэта, только не нашего века, — таким могло бы быть написано лермонтовское «Как часто, пестрою толпою окружен...», когда б не отсутствие твердых знаков и ятей. Чудом этот ответ уцелел при обысках — а могли и спереть, не занеся в протокол. Перед выездом на Запад, в видах пристрастного таможенного досмотра, я его оставил у надежного человека. Недавно мне переслали это письмо из России. Вот оно:

21 апреля 75

Уважаемый Георгий Николаевич!

Я был тронут и обрадован Вашим письмом. И, в особенности, потому, что привык к настороженному (правда, не всегда агрессивному) восприятию того, что я делаю.

Что же касается «Зеркала», то тут на меня бросились почти все без исключения коллеги, пытаясь меня осудить и даже призывая спасать меня от самого себя и вызволять из тупика, в который я попал.

Не мне Вам объяснять, что такое эти коллеги. Ну, да Бог с ними!

Мне особенно приятно Ваше письмо тем,

что «Зеркало» я делал, как исповедь,— максимально искренне и без позы. И если Вам наша работа показалась близкой, то в этом не только заслуга авторов, но и тех, кто серьезно относится к окружающим.

Чувство достоинства понятие обоюдное, построенное на взаимном уважении и на уважении самого себя.

К сожалению, кино у нас — расхожая монета, и серьезно заниматься им неприлично. Все равно как работать в пивнушке и не воровать при этом.

Мысли эти невеселые, работа в кино омерзительна. Вы поймете.— Вы сталкивались с этими людьми.

Я с удовольствием ушел бы из него, но я ничего больше не умею путем делать.

Я не берусь сказать Вам, чем именно тронуло меня Ваше письмо. Видимо, тем еще, о чем Вы умолчали. Ибо между строк Вы заставляете находить в Вашем письме многое, что оказывается общим у нас с Вами: и Бунин, и оценка жестокости, и о мере искренности, и о структуре вещи. Надеюсь, мы сумеем поговорить, ежели даст Бог увидеться.

Позвольте поблагодарить Вас за все. Может быть, для Вас этого письма мало (как действия), мне же оно помогает выжить.

А. Тарковский

Вот такой ответ. Горький, трагический. Но, несомненно, ответ большого человека, искреннего и великодушного, без малейшей рисовки и позы, не боящегося открыться ближнему — в сущности, случайному, с которым еще двух слов не сказал,— как ему трудно жить и работать. Я писал разным людям, к сожалению, не всегда достойным,— но не часто дано мне было знать, что мои слова, наспех, сумбурно изложенные на бумаге, оказали и прямое действие, кому-то хоть малость помогли справиться с жизнью, облегчили ее тяготы. И этого достаточно. (Не помню, я, кажется, писал, что готов где угодно выступить в защиту «Зеркала»,— Тарковский этой жертвы не принимает, ему не нужно чьей-то Голгофы ради него, хватит и того, что сказано, это и есть — действие. Но не забуду, что в мои трудные дни сам он, не колеблясь, за меня вступился.)

После наших с ним встреч в Москве и в эмиграции, пусть долгих и обстоятельных, после многих телефонных бесед и элегических застолий я все же не берусь сейчас, даже коротко, обрисовать этого сложного, но и очень определенного человека, всегда четко формулировавшего и свою мысль, и свое отношение к жизни и людям. Тарковский — это целая планета, с замысловатой, но и весьма точной орбитой. Стану придерживаться его письма, тех мест, которые могут быть не поняты или поняты превратно.

Вот, скажем, о Бунине. Я упоминал его рассказ «Журавли», говоря о том, как порою действуют в искусстве вещи необъяснимые, к примеру,— выкрик внезапной невыразимой тоски в словах мужика, загнавшего лошадей, разбившего бричку и лежащего на земле, раскинув руки, лицом к небу: «Эх, барин, журавли улетели!» Однако не столько Бунин свел нас друг с другом, сколько Толстой, наша к нему любовь и то, что мы оба считали его высшим художественным гением в русской прозе, у которого как раз все просто и объяснимо. Я не слышал от Тарковского, чтобы какую-нибудь вещь Толстого он хотел экранизировать. «Прозу и нельзя,— говорил он,— экранизировать адекватно». (Это, к слову, подробно и убедительно доказывается в книге Л. Аннинского «Лев Толстой и кинематограф».) Но и без того Толстой определенно присутствует во всех фильмах Тарковского, начиная с «Иванова детства»,— явно из «Детства» Толстого стеклянно-прозрачные сны Ивана да, может быть, и само название. Практически же — как тема — его занимал уход старца из Ясной Поляны, бегство от тесноты и суеты мира. Возможно, он искал сценарий или сам хотел написать, во всяком случае — собирал, коллекционировал малейшие подробности. Как-то я заметил ему, что вот Толстой всю жизнь боялся железной дороги, ненавидел ее, для Анны Карениной избрал орудием самоубийства, а вышло, что умер в нескольких метрах от ближайшего рельса, в домике станционного начальника. Тарковский тотчас зажегся и спросил, может ли он эту мысль использовать. Использовать не успел, но тема ухода все же нашла воплощение в его последней картине «Жертвоприношение», в судьбе Александра, поджигающего свой дом.

В самом ли деле Тарковский «с удовольствием ушел бы» из кино — он, более чем кто другой для кино родившийся? Думаю, эта фраза лишь передает глубину его тогдашнего отчаяния, в других обстоятельствах он высказался иначе: «Для меня кино не профессия, это моя жизнь, и каждый фильм для меня — поступок». Как же, в таком случае, понимать частые его признания, что он не знает, что такое кино? Да так же, наверное, как зачастую не знаем мы, что такое наша жизнь и к чему приведет тот или иной наш поступок. Это ощущение своей беспомощности, неумения, незнания азов посещает и писателя перед каждой следующей вещью, какой бы она ни была по счету.

В любом другом деле, кроме искусства,

мастер по крайней мере знает, каким инструментом он воспользуется,— художник еще должен этот инструмент создать и создает его параллельно с самим произведением: стиль, интонацию, структуру вещи, все те вспомогательные ухищрения, что называются грубо «приемами». Он движется ощупью, часто без плана и не по чертежу; еще Писарев как-то заметил, что хороший писатель, художник действует, как плохой портной: там обрежет, там подошьет. 19 раз перемонтировалось «Зеркало» — какой уж там план, какой чертеж! Что Андрей Тарковский не знал всех возможностей кино и своих собственных возможностей, это именно свойственно большим художникам; ремесленник как раз все, что нужно ему, знает заранее и рассчитывает наперед.

А вот омерзительность самого т. н. «кинопроизводства» — она и в Москве была, и оставалась на свободном Западе. Там — омерзительное давление идеологии, стоголовой цензуры, здесь — омерзительное давление честной отработанной халтуры коммерческого кино, всех этих до смерти ему ненавистных, погонь и битья машин, охоты на людей, бесконечной пальбы, полицейских с наручниками, технического мордобоя, технического и бездушного секса — и обязательно денег толстыми пачками и чемоданами.

И он страшился всерьез, что если его предыдущий фильм — «Ностальгия» — не будет иметь коммерческого успеха, какой же продюсер станет вкладывать деньги в следующий? Деньги, разумеется, нашлись — в Шведском институте кинематографии,— и он поставил «Жертвоприношение», и нашлись бы они на его «Гамлета» и еще на десять фильмов Тарковского. Но другая опасность подкралась к нему — изнутри — и может быть, стала главной причиной его болезни: гнетущее сознание, что он никому не нужен в России, при всех его международных наградах и премиях, при его мировой известности.

Здесь оговорюсь: это сознание не в эмиграции возникло, оно прочитывается в его московском письме; на чужбине — оно еще усилилось и обострилось.

Тарковский-художник в «Ностальгии» спокойно и мудро поведал о себе, о том, почему невозможно ему жить на родине, какая она есть, и невозможно без нее. Тарковский-человек — срывался оттого, что не было ответа на его письма Андропову или Черненко, на его мольбы, чтобы выпустили к нему за границу его близких. А кто же их, высочайших, настраивает против него, подсовывает им решение? Конечно же, Ермаш, хозяин советского кинематографа, кто уже столько крови попортил ему, Тарковскому. Его яростные громы и молнии против этого Ермаша мне больно было слышать, плакать хотелось. Боже, да кто он, этот Ермаш? Даже не Бенкендорф! К сожалению, конфликт художника с мафиозной партийно-чиновной мразью по эту сторону смертельного рубежа в большинстве случаев кончается в пользу мрази. Да не затем же рождается художник, чтоб противостоять ее слаженному напору или глухой обороне. За ним остается последняя победа, увы, слишком часто — посмертная. Близких к Тарковскому выпустили — но не раньше, чем выяснилось, что положение его безнадежно...

И еще одно, последнее — о коллегах. Он дважды и трижды возвращается к ним и говорит уверенно, что я этих людей знаю. Да, знаю. И над засыпанной парижской могилой хочется мне назвать помимо тех, кто не только не защищал своего собрата, но годами занимался глупым и злым делом — спасал художника от его дара, от его тайной свободы... Но — не стану этого делать, не нарушу воли покойного, все им простившего, отмахнувшегося от них: «Ну, да Бог с ними!»

И правда, Андрей, Бог с ними. Ты вернулся в Россию своими великими фильмами — и оказалось, ты не только нужен ей сейчас, но был и тогда нужен, когда сам в это не верил. Вот пишет в ярославскую газету Андрей Кардин — тоже Андрей! — тридцати одного года, инженер, создатель весьма ощутимых материальных ценностей: «Тарковский был одним из главных наших помощников в ежедневной борьбе за собственное «я», за совесть, красоту и Родину... Рассказывайте о нем чаще, рассказывайте о нем больше, пусть его имя будет всегда «на слуху», это нужно молодым...»

И кажется, приходит к нам сознание, как мы были расточительны и жестоки со своими гениями, с национальным достоянием.

Счастье — запоздало. Но не ты ли говорил мне, больше убеждая себя самого: «Ну что ты, Георгий! Ну кто нам внушил, что мы должны быть счастливыми? На свете счастья нет, но есть покой и воля».

Париж

Наш журнал не раз писал о фильмах, которые были положены на «полку» в 50—70-е годы. Однако зловещая практика замуровывания экранных произведений, равно как наказания малым тиражом и исключения — фактически — из проката берет начало в 20-е годы. Особенно много картин было разными способами заживо погребено в предвоенное и в послевоенное десятилетие (не пустовала «полка» и в годы войны, хотя ставить фильмы в тогдашних условиях было особенно трудно). Лишь о некоторых из этих пожизненных узников кое-что известно специалистам — по косвенным свидетельствам, а запрещенных фильмов, которые удалось увидеть, пока единицы.

Между тем без всех картин (как горько шутят кинематографисты, «однополчан» или «полковников»), независимо от их художественного уровня, история кино неполна. В ближайшие годы киноведам предстоит открыть для себя и для публики неизвестное советское кино.

В своей новой рубрике «ИК» будет знакомить читателей с «полочными» фильмами прошлых лет, начиная с 20-х годов, и с творчеством забытых и малоизвестных деятелей отечественной кинематографии. Приглашаем участвовать в ней историков всех национальных кинематографий, располагающих сведениями о не дошедших до широкого зрителя экранных произведениях и об их создателях.

«Прометей» (1935)

«Да святится имя твое! Образ твой! Название картины, которая принесла мне много радостных минут и 26 лет огорчений!» — так в свойственной и его фильмам патетической, экзальтированной манере (сама глава эта в воспоминаниях называется «Прометей!» — именно с восклицательным знаком) начинает автор картины Иван Кавалеридзе рассказ о ней три десятка лет спустя.

Среди талантов этого ярко и разнообразно одаренного человека было и умение чрезвычайно выразительно описывать свои фильмы. У какого истинного любителя кино не возникнет острое желание увидеть фильм после такого, например, описания: «В горах Кавказа, над Сунжей, на одном берегу реки — царское войско, на другом — «немирные горцы».

Генерал громом гремит с далекой горы, грозит молнией, пугает широкими полотнищами знамен, ногу выставил вперед, будто на горло наступил... И бросает генерал на горские народы свои полки... Русский грозный генерал...

— Смирись, Кавказ, идет Ермолов!

Опустели скалы, ушли в горы «немирные горцы».

— О, подойди сюда, сардар Ермулу! Ох, подойди!!!

Ждет горец генерала... Тишина... И вот...

— Ур-ра-а!!

Потекло к реке царское войско... Застрочили навстречу винтовки горцев... По реке поплыла солдатская шапка... две шапки... пять... поплыло много шапок... закачались на волнах кивера... закружились каски...

Звуки военного марша далеко-далеко, близко — марш траурный.

Вдоль реки плывут шапки... Шапки царских воинов...»

Известный скульптор-монументалист, прославившийся как один из самых оригинальных киноэкспериментаторов конца 20-х — начала 30-х годов — эпохи, когда удивить кого-либо экспериментами было более чем трудно, Иван Кавалеридзе сделал попытку «сочетать кино со скульптурой». «У этого щенка породистые лапки» — так, по сведениям автора, отозвался о нем Пудовкин на

«Прометей»
Автор сценария и режиссер И. Кавалеридзе. Оператор Н. Топчий. Художник В. Кричевский. Композиторы А. Баланчивадзе, П. Толстяков, Звукооператор А. Прахов. В ролях: И. Твердохлеб, П. Нятко, А. Сердюк, Н. Ужвий, Д. Антонович, Г. Юра. «Украинфильм».

обсуждении его режиссерского дебюта — «офортов из истории гайдаматчины» под названием «Ливень». Картина же «Прометей» была запрещена после редакционной статьи «Правды» от 13 февраля 1936 года, стоящей в ряду статей, открывших кампанию борьбы с «формализмом»: «Сумбур вместо музыки», «О художниках-пачкунах», «Балетная фальшь».

И, наконец, в основе фабулы картины — история предков самого автора: грузинских земледельцев Кхваридзе, ставших крепостными украинского помещика Ладанского (где их и переделали в более удобопроизносимых Кавалеридзе). Замысел глубоко личный.

Не сомневаюсь, что нынешнее поколение киноведов в поисках легендарного «кино сопротивления сталинизму» в первую очередь обратится к этой картине, как обратилось к ней уже в начале 60-х поколение кинокритиков эпохи «оттепели» в поисках «неведомых шедевров». И результат будет тот же: неловкое молчание при упоминании о «Прометее».

Ибо самое неожиданное в фильме то, что он обескураживающе слаб. Особенно на фоне того, что обещает — названием, именем автора, актеров, оператора, историей крепостного украинского хлопца, которого пан, отняв у него невесту, сдает в войско на Кавказ, где напрочь забитый мужик Ивась должен биться против таких же нищих, но пока вольных кавказских мужиков «за веру, царя и отечество».

И, господи, во что же превращен пронзительный этот сюжет, достойный, быть может, новой «Окраины»! Какой социологической нежитью окружил автор героя! Пан, на каждом шагу демонстрирующий свой крепостнический характер, и его управляющий, каждым шевелением лицевого мускула вскрывающий гнилую сущность либерального национализма. Русский купец, олицетворяющий хищническую роль нарождающегося торгового капитала, и сосланный в солдаты на Кавказ русский революционер (что за революционер, откуда?), то и дело порывающийся разъяснить герою классовый характер происходящего... И самое жуткое, что всему этому придана видимость конкретного, романного даже сюжета. Это убивает картину окончательно.

Ибо, еще делая «Ливень», Кавалеридзе определил свой метод так: «Две скульптуры — Пан и Пахарь. Наличие их рядом, в одном выставочном зале уже вызывает представление о социальном конфликте, который составляет основу исторической драмы. Остается только снять...» Сюжет рожден самим сопоставлением. Более того — характером скульптуры. Монументальной скульптуры 20-х годов, близкой кубизму, как, например, знаменитый памятник Артему самого Кавалеридзе. Степень условности скульптуры порождает и обуславливает степень условности сюжета его ранних кинопоэм. Но если вместо этих монументов появляются гипсовые парковые изваяния? Именно такое впечатление производит «Прометей». И этим

он предвосхищает картины другого, куда менее удачливого скульптора — Михаила Чиаурели. От подлинных пристрастий Кавалеридзе все это очень и очень далеко. Видимо, сценаристом он был слабым. За умение написать сценарий принималось, кажется, то самое умение описать зримо будущий фильм (кстати, как правило, люди, этой способностью обладающие, почему-то не могут реализовать свой замысел на том же уровне). Суетливый монтаж картины тоже идет от растерянности автора, чья поэтика во многом сложилась под влиянием теорий оператора «Ливня» Алексея Калюжного. В конце 20-х годов этот еще не попавший в поле зрения наших историков интереснейший оператор доказывал, что кино станет подлинным искусством лишь тогда, когда передаст непрерывность течения времени, а для этого необходимо устранить из средств выразительности межкадровый монтаж или, на худой конец, свести его к минимуму. (Украинский киноавангард по своей культурной специфике был далек от монтажных крайностей — отсюда триумф «Земли» в эпоху, для немого кино кризисную.) И даже произведший сильнейшее впечатление в предыдушей картине («Колиивщина») прием — многоязычие — здесь кажется несколько нарочит, а заметный украинский акцент русского революционера Гаврилова и хозяйки публичного дома Настасьи Марковны просто действует на нервы, хотя играют их первоклассные актеры Д. Антонович и Н. Ужвий.

Короче говоря — «Грубая схема вместо исторической правды» — как называлась роковая редакционная статья центрального партийного органа. Действительно — схема. И действительно — грубая. И самое страшное, что фильм просто неудачен. Это тот дикий, но не столь уж редкий для нашей социалистической культуры случай, когда автор сам прилагает усилия, чтобы свести свое произведение на нет.

Что произошло? Хотел ли он застраховать себя от грядущих редакторских обвинений, чтобы спасти и реализовать дорогой ему замысел? Или же просто подстраховался, поскольку избиение украинской интеллигенции в это время уже шло вовсю? Но так или иначе нелишне будет напомнить, что лучшая работа Кавалеридзе, «Колиивщина», должна была стать первым звуковым фильмом Одесской киностудии, а вышла лишь в 1933 году, поскольку и на стадии сценария, и в процессе постановки переделывалась по указаниям редакторов семнадцать (!) раз. В ходе постановки реальные вожди отчаянной и кровавой войны украинских крестьян за свою вольность — сотник польской армии Иван Гонта и новоиспеченный российский крепостной Максим Зализняк — были обвинены «историками» в социал-предательстве (видимо, из-за своего нестойкого соцпроисхождения), и на место лидера поставлен редакторами социально безупречный бедняк с выразительным именем Неживой.

Некогда история о том, как Иван Гонта во время уманской резни, желая доказать верность украинскому народу, прилюдно зарезал детей своих от жены-польки и с него содрали за то с живого кожу, так потрясла сына украинца и польки Владимира Короленко, что он избрал родным языком русский и жизнь посвятил борьбе с национальными распрями. Теперь восстание «колиев» трактовалось как генеральная репетиция пролетарской революции с трогательным единением русской, украинской, польской и еврейской бедноты — с одной стороны, и омерзительным сговором эксплуататорских слоев соответствующих народов — с другой. Кавалеридзе вынужден был пойти на все эти переделки — и заслужил похвалу. Партийный работник С. С. Динамов, тогда еще не репрессированный, отмечал во вступительном слове на Всесоюзном творческом совещании киноработников в январе 1935 года: «Картина Кавалеридзе может служить пособием для историков» (очевидно, вместо исторических документов). Не потому ли в работе над следующей картиной режиссер торопится сам, без подсказки, следовать этому апробированному принципу?

Как же тут намешано все — и общее желание этого поколения кинорежиссуры слиться с аудиторией, и — элементарно! — уберечься от редакторов и от обвинений в политической незрелости, чем только не грозящих. Вместо искомого «кино сопротивления» натыкаемся мы на кинематограф сдачи — добровольной и вдохновенной — на милость разного ранга инстанций.

Вариант Кавалеридзе — один из самых печальных. Во-первых, потому что его кинематограф — это кинематограф приема, и отказ от стержневого приема невозместим. Во-вторых, поскольку 37-й год на Украине наступил лет на пять раньше общесоюзного календаря, он проходил там в черновой редакции. В частности, под флагом оголтелого, так сказать, интернационализма и мировой революции. Отсюда — сакраментальный титр в фильме, завершенном в конце 1935 года: «Два смертельных врага — две державы: Революция и Россия, что для одной жизнь, для другой — смерть».

А поскольку эпоха между тем от мифа о мировой революции поворачивала к мифу о

первом в мире народном государстве, освященном притом многовековыми традициями, «Прометей» оказался великолепнейшей мишенью для новой кампании. При очередном изменении курса оголтелый интернационализм превратился в столь же оголтелый национализм, ибо, как «выяснилось» вскоре, сопротивлением «немирных горцев» руководил английский империализм.

Рассказать о дальнейшем предоставим автору картины:

«Четыре дня длилось обсуждение замечаний в адрес картины на киностудии. Одни, как Г. Колтунов (редактор и известный впоследствии киносценарист.— *Е. М.*), насколько могли, защищали фильм. Другие (к ним, к сожалению, примкнул и Н. Топчий — мой неизменный оператор) поспешили сразу же от него отмежеваться, возложив всю вину на режиссера...»

Что же дальше?

Кавалеридзе в 1936—1937 годах очень изобретательно снял две киноопереы — «Наталка-Полтавка» и «Запорожец за Дунаем». Последующие попытки заняться кинорежиссурой эпизодичны и никакого интереса не представляют.

...И все же есть в вымученной этой картине один эпизод, как бы для поэтики автора и не характерный. Отстав от войска, Ивась с Гавриловым набредают на аул, который собирается бежать в горы. Обоих солдат горцы берут с собой. И тут Ивась обращается по-украински к женщине, пеленающей ребенка: давайте, я ваше дитя понесу. И та — понимает. Отдает. И вот идет человек, выключившись на момент из заданного сюжета, подбрасывает младенца, переживает счастье несостоявшейся нормальной человеческой жизни, и камера, обретя вдруг осмысленность, как завороженная, следует за ним.

Длинный-длинный план. Метров на шестьдесят.

Общий метраж картины — 2400 метров.

Евгений Марголит

Александр Итыгилов

Умер Александр Итыгилов, и душа его, наверное, уже долетела до родных бурятских степей. Но она осталась, осталась и в Киеве, с которым связана почти вся творческая жизнь, где так много началось и так много кончилось. Какая-то бесовская сила рванула стоп-кран и...

Памяти товарища

Сашина могила на Байковой горе вся в цветах, и, стоя возле нее, трудно поверить, что он лежит здесь, он, два-три месяца назад ничуть не внушавший опасения за свою жизнь. Еще переживался успех «Смиренного кладбища», а он уже показывал друзьям первую часть трехсерийного фильма по повестям К. Воробьева. О войне, о том, что сегодня так мало, казалось бы, должно привлекать художника. Но увлекло настолько, что спустя годы он снова взял в руки камеру, обнаружив для всех, а может, и для себя, что его изобразительный дар не только не потускнел, но лишь усилился, обрел новое дыхание. Он так спешил с этой картиной о человеческой красоте, человеческом горе, об этом странном и трагичном мире, словно предчувствовал...

У него в кинематографе практически не было периода ученичества, первая же большая операторская работа ему безусловно удалась, хотя на картине Н. Мащенко «Иду к тебе» работать было крайне сложно — уже почти не оставалось ни пленки, ни времени, истраченных предыдущими творческими бригадами. В этих жестких условиях было принято единственно верное и, как оказалось, очень эффективное в художественном отношении решение — приблизить камеру к лицу актера. В шестисерийной «Как закалялась сталь» это уже был вполне осознанный метод работы, когда выразительность человеческого лица стала главным содержанием кадра.

Любовь к человеку, актеру во многом определила и его творческую работу уже на режиссерском поприще — не случайно в его фильмах «Встреча», «Продается медвежья шкура», «Обвиняется свадьба» и других столько актерских удач. Вспомним, что на последнем актерском фестивале в Калинине едва ли не все призы достались тем, кто снимался в его «Смиренном кладбище».

Он был безупречным профессионалом, с поразительной по нынешним временам серьезностью относился к своей работе в кино. Во многом скрытый, сдержанный, он был по-настоящему нежен и внимателен к друзьям по работе. Одним из главных его увлечений в последнее время был «Дебют» — объединение, где молодые обрели долгожданную возможность стартовать в кино в условиях максимальной доброжелательности. За три года он успел многое, хотя именно здесь его ждали огорчения и обиды от несправедливой порой и недобросовестной критики.

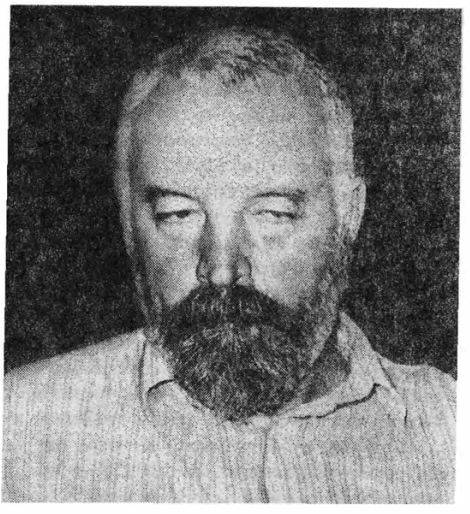
Годы трудной, но очень целенаправленной работы в кинорежиссуре не могли не принести результат — последние картины Итыгилова свидетельствуют о явном творческом росте, он уверенно выходил в первые ряды нашего кино. Смерть всегда приходит не вовремя, но тут преждевременность и несправедливость конца выглядит особенно разительно. Слишком многое не сбылось, слишком многое ушло с Сашей в могилу.

Остались фильмы, остался сын, тоже Саша. И горькое, трудноперенос имое чувство утраты, вины перед ушедшим. Оно тоже останется с нами навсегда.

М. Беликов,
Н. Мащенко,
С. Тримбач

Ираклий Квирикадзе

Американская шлюха, или Путешествие по России с папой-алкоголиком



Условием конкурса Хартли-Меррил было написать сценарий «на американский манер».

Финалистам конкурса раздали буклеты, в которых объяснялось, как пишется «профессиональный американский сценарий». Никакой литературности, никаких описаний, лирических отступлений — только диалоги, диалоги, диалоги... и краткие ремарки (зевнул, посмотрел на часы, схватил пистолет...). Пользуясь «самоучителем», я быстро написал «Американскую шлюху».

Такие фразы, как, например, «диковинные человекоядные рыбы с мутно-светящимися глазами, с желтыми плавниками погон, рыбы, которые беззвучно шныряли по коридорам и закоулкам своего министерства, похожего на гигантский аквариум...», надо было писать «по коридору НКВД шли два капитана и два майора».

Сейчас, когда мне предложили опубликовать сценарий в журнале «Искусство кино», я вначале решил переписать его и капитанов НКВД превратить в «диковинных человекоядных рыб». Но передумал. Может, «американская сценарная запись» пригодится читателю, ведь конкурс Хартли-Меррил ждет в этом году новых победителей...

Ираклий Квирикадзе

Радиостанция города Паталума. Калифорния. Река

Дикторская кабина. Перед микрофоном — Джон Паркер, моложавый, лысоватый человек лет сорока пяти. Он читает с листа.

Джон. ...И наконец... как вы поведете себя в такой деликатной ситуации, когда в вашем доме на вечеринке вы увидели, что двое из ваших гостей занимаются любовью в вашей спальне или в кухне прямо на столе? Неужели вы закричите и изгоните их из вашего дома? Или, используя привилегию хозяина дома, присоединитесь к ним? Или созовете других гостей, чтобы повеселиться вместе с ними?

Сценарий Ираклия Квирикадзе признан лучшим за 1990 год на конкурсе сценариев Хартли-Меррил Прайд для советских авторов, организованном Американо-советской киноинициативой, Гильдией сценаристов и фирмой «Фаундейшн фор фильм Артистс».

В окно дикторской кабины заглядывает человек, который беззвучно стучит пальцем по стеклу. Джон кивнул головой и быстро закончил читать текст.

Джон. Нет, конечно. Вы скромно закроете двери и дадите этой паре докончить их акт любви. Таковы правила хорошего тона на современном этапе... Дорогие радиослушатели, Джон Паркер вел с вами беседу на тему «Будуарный этикет».

Джон выключает микрофон. Собирает листки. Открывает дверь и попадает в объятия Сэма Дуглава.

Сэм. Браво, Джон! Тебя слушает вся Паталума! Пошли ко мне, поболтаем...

Джон и Сэм идут по коридору. Джон комкает листы, делает из них бумажный мяч и кидает его в бак для мусора.

Кабинет Сэма Дуглава. День

Пальма. Дубовый стол, заваленный бумагами. Фотографии «звезд» бейсбола. Стальной сейф. Вентилятор, разгоняющий духоту. Сэм садится в кресло. Предлагает сесть Джону. Но тот не садится, ходит от стены к окну.

Сэм. А что, если?.. Я сейчас говорю не о твоей «Будуарной этике»... Что, если ты начнешь новую программу...

Джон. Какую?

Сэм. «Приключения моего папы-алкоголика в стране большевиков» или лучше так: «Приключения папы-алкоголика в стране красных медведей».

Джон. Это ты о России?

Сэм. Конечно. Твои истории о вечно пьяном папе и его вечно пьяных русских друзьях замечательны... Можно сделать сериал, комикс. Например, история об афганском тигре, который заблудился и брел по России до самой Москвы, а в Кремле охотился за Сталиным. Это очень смешно. Или...

Джон. Название тяжеловесное... «Папа-алкоголик в стране красных медведей»...

Сэм. Придумай другое. Красные медведи — я вспомнил ресторан, ты же сам рассказывал что отец пел в ресторане «Красный медведь»...

Джон подошел к окну, в котором видна глухая стена соседнего дома, смытая дождями надпись «Пирамида» и еще какие-то неразборчивые слова.

Джон. Пирамида... я бы написал книгу о тайне...

Сэм. О тайне?..

Джон. Отец всегда рассказывает какие-то глупые, вымышленные истории, словно боится произнести вслух то, что действительно произошло в России... Почему убили мою мать, почему меня спрятали в ящик из-под мыла и тайно вывезли из России...

Сэм. Прекрасно!

Джон. Что прекрасно?

Сэм. Сорокачетырехлетний американец едет в Россию исследовать тайну своего рождения...

Джон отворачивается от окна. Смотрит на Сэма.

Сэм. Он ничего не знает о своей матери...

Джон (*иронично*). В руках у него лупа, фотоаппарат, микрофон, он ищет затерянные следы... Это сюжет серии «Б».

Сэм. Почему? Сейчас на волне русской моды! Это класс!!! Вставить в книгу заставки «Вымышленные истории моего папы-алкоголика». Будет не хуже, чем у Воннегута...

Джон (*иронично*). Да, да, Воннегут. Герой едет по России в желтой майке с надписью «Занимайтесь любовью, а не войнами»...

Сэм. Поезжай! Мы оплатим это дорогое турне...

Джон. Я поеду к папе. Не так далеко и не так дорого...

Калифорнийское шоссе. Утро

Пологие холмы, заросшие виноградниками. По утреннему пустынному шоссе едет большая легковая машина. Машина обгоняет одинокие грузовые рефрижераторы, гудит, сигнализирует светом.

За рулем сидит Джон Паркер. Тихо звучит музыка из радиоприемника. Джон нажимает на клаксон, обгоняя очередной рефрижератор.

Комната старого Эрвина Паркера. Утро

Маленькая комната. Беспорядок. Коробки из-под обуви, в них старые газетные вырезки.

Эрвин Паркер, ему восемьдесят лет, сидит перед тарелкой остывшего супа, с салфеткой, заложенной за ворот рубашки. Спит, отбросив голову назад.

Старый Эрвин открывает глаза. Встает, идет к двери.

Эрвин. Кто там?

Резко распахивает дверь. Перед ним Джон.

Джон. Здравствуй, папа.

Эрвин, мельком оглядывая сына, идет к столу, копается в коробках из-под обуви.

Эрвин. Где-то затерял листок со статьей о Поле Робсоне. Он же гастролировал по России. Мы вместе пели в опере Чайковского «Евгений Онегин». Где же она?

Джон. Пели?

Эрвин. Чему удивляешься, я же говорил тебе, что пел в любительской опере...

Джон. Папа, ты служил в Красном Кресте...

Эрвин. Да, я боролся с русской малярией, холерой, тифом... Но и пел в хоре, а иногда исполнял сольные арии... Где эта статья?

Джон. Папа, бог с ней, поехали, покатаемся, посидим в ресторане. Дернем по рюмочке... А?

Каменный балкон ресторана. Калифорния. День

На балконе ресторана пусто. Видны зеленые холмы, виноградники. За одним из столов сидят восьмидесятилетний Эрвин Паркер и его сын Джон. Эрвин пьет виски. Он грузный, краснолицый старик в несвежей мятой рубашке, с сандалиями на босу ногу. Во рту огрызок сигары. Он рассказывает.

Эрвин. ...Оперный театр находился на старом пароходе... Представляешь, река Волга, вечер, заходит солнце, звучат классические оперные арии. Красиво... А зимой лед, пароход в снегу, в зале зрители сидят в пальто. Мы поем, изо рта холодный пар...

Эрвин хлебнул виски.

Эрвин. Рассказать, как я пел с Полем Робсоном?

Титр: «История о том, как Эрвин Паркер пел с Полем Робсоном на сцене любительской оперы в маленьком русском городке Зубы на берегу реки Волги»

1940 год. Зима. Замерзшая Волга. Старинный русский городок Зубы. Идет снег. Во льдах реки стоит пароход. Слышна увертюра к опере Чайковского «Евгений Онегин».

Гримерная любительского оперного театра. Вечер.

С потолка гримерной свисает голая лампочка. Два стула, зеркало. У зеркала огромного роста негр — это Поль Робсон. На соседнем стуле сидит молодой Эрвин Паркер. И Робсон, и Паркер одеты в театральные фраки русских дворян XIX века.

Поль Робсон. Послушай, Паркер...

Эрвин. Да?

Поль. Зачем тебе петь эту длинную арию перед дуэлью?..

Эрвин. Как зачем, это моя единственная ария...

Поль. Сегодня надо рано закончить оперу. Нас ждут на свадьбе,. А мы, Паркер, единственные американцы в радиусе ста километров. Мы почетные гости на русской свадьбе. Нас ждет астраханская икра, водка со льдом и столько всего вкусного. Я обожаю русскую кухню... А, Паркер? Давай сегодня молча выйдем на сцену с пистолетами, я убью тебя, и мы сократим целых шестнадцать минут... Я договорился с оркестром...

Эрвин. Но моя ария?

Поль. Перестань, Эрвин... Бери пистолет.

Эрвин. Нет. Я буду петь...

Поль. Тебя просит Поль Робсон!

Балкон ресторана. Калифорния. День

Восьмидесятилетний Эрвин увлеченно рассказывает.

Эрвин. Понимаешь, Джон, Поль Робсон был великий певец, но как я мог согласиться не петь свою арию перед дуэлью? В зрительном зале сидела Соня Филипова, твоя будущая мать. Я пригласил ее, и вдруг — не петь!

Гримерная любительского оперного театра. Вечер

Раздается звонок, извещающий начало второго акта оперы Чайковского «Евгений Онегин». Поль Робсон встает со стула, надевает черный цилиндр, берет дуэльный пистолет.

Поль. Пошли!

Эрвин. Иду!

Поль. Стреляемся без арии...

Сцена любительского оперного театра. Вечер

Синий свет освещает фанерный лес. Стоит Эрвин Паркер — Ленский. С потолка падает искусственный снег. Цилиндр и фрак Эрвина усыпан снежинками. Играет музыка, вступление к сцене дуэли. Эрвин ждет мгновения, когда он должен начать петь. Неожиданно из-за фанерных деревьев выскакивает Поль Робсон — Онегин. Он быстрыми шагами подходит к Эрвину и стреляет из пистолета в упор. Эрвин падает.

Поль Робсон смотрит на поверженного Эрвина, поворачивается и идет к кулисам. Но слышит арию Ленского.

Эрвин. «Куда, куда вы удалились...»

Эрвин, приподнявшись над пыльным полом, поет. Он прижал руку к сердцу, изображая смертельно раненного... Поль Робсон обернулся, опешив, слушает Эрвина Паркера. Сыплет снег. Ленский поет.

Эрвин. «Что день грядущий мне готовит,
Его мой взор напрасно ловит...»

Поль Робсон подходит к поющему, целится, разряжает весь пистолет. Три выстрела раздались из однозарядного оружия. Но Ленский продолжает петь. Поль Робсон наклонился, вложил в рот поющего холодное дуло пистолета, нажал курок. Раздался выстрел, словно взорвалась бомба.

В кулисах стоит рабочий звуковых эффектов, который последний выстрел озвучил не пистолетным выстрелом, а чем-то похожим на пушечный выстрел.

Секунданты, стоящие под фанерными деревьями, до этого молча созерцавшие происходящее, задвигались, подбежали к убитому, но поющему упрямцу, схватили его за ноги и уволокли со сцены.

Каменный балкон ресторана. Калифорния. День

Старый Эрвин Паркер пьет виски. Пепел сигары падает ему на пиджак. Он не стряхивает его. Джон смотрит на отца.

Джон. А что мама?!

Эрвин. Что мама? Мама аплодировала! Великий Поль Робсон посетил русскую провинцию... Как могли зрители реагировать? Хлопали!

Джон. А мама...

Эрвин (*перебивает*). Не говори мне о маме... Я с тобой о Поле Робсоне, а ты — мама!

Джон. Но ты сам сказал: «Я пригласил ее».

Эрвин. Закажи еще виски. Двойной.

Джон. Знаю, что двойной. А потом ты пошел на свадьбу?

Эрвин. Пошел!

Джон. С мамой...

Эрвин (*перебивает*). Нет. НКВД терпеть не могло твою мать...

Джон. НКВД. Это что?

Эрвин. Не притворяйся дурачком. Читал в газетах: «Сталин. Берия. НКВД»...

Джон. НКВД — не знаю.

Эрвин. НКВД — это то, что сейчас КГБ. Принеси виски.

Джон. Принесу, но с условием...

Эрвин. Какое еще условие?

Джон. Расскажешь все по порядку, как ты приехал в Россию, как познакомился с мамой, как...

Эрвин. Как, как, как, что ты закакал... Неси виски... Как приехал...

Джон оглядывается. Официантов не видно. Он встает, идет к стойке. Старый Эрвин закрывает глаза.

Железная дорога. Россия. День

Широкое поле, заросшее густой травой. Вдали виднеется городок Зубы. Сверкают купола церквей. Поезд стоит в поле у семафора. Тишина. С поезда сходит проводник. За ним спрыгивает на траву молодой капитан санитарной службы Эрвин Паркер. Разминается. Глубоко вдыхает свежий воздух.

Эрвин. Это что, Зубы?

Проводник. Да.

Эрвин. Долго будем стоять?

Проводник. Ждем встречного.

Проводник пошел к будке стрелочника. Эрвин сел на траву. У окна соседнего вагона стоит человек. Эрвин видит военную форму, золотой погон и руку, метнувшую что-то за окно. Посыпались кусочки бумаги. Один из кусочков опустился в траву у ног Эрвина. Эрвин поднял обрывок фотографии. Женский глаз и часть носа. Эрвин посмотрел на окно вагона. Человек в военной форме исчез. Чуть поодаль в траве лежит другой обрывок. Эрвин потянулся к нему, поднял, приставил к первому обрывку. Глаз, нос и улыбающиеся губы — часть красивого женского лица.

Эрвин встал, сделал шаг и поднял еще один обрывок. Это прядь волос, лоб, ухо.

Эрвин отбросил кусочки фотографии и пошел в сторону будки стрелочника. Заглянул в открытую дверь. На стене висит портрет Ленина. Под портретом проводник со спущенными штанами прижал к стене будки молодую женщину. Оба тихо стонут.

Эрвин осторожно отошел от дверей, вернулся к поезду. Вновь нагнулся к траве и поднял обрывок фотографии, на котором тонкая женская шея. Эрвин поднял им же брошенные первые обрывки, нашел под колесами поезда еще два других и вспрыгнул на ступеньку вагона.

Купе поезда. День

В узком купе сидит голый по пояс мужчина. На груди мужчины татуировка. Пустыня и двугорбый верблюд. Мужчина спит. Эрвин садится у столика купе и раскладывает обрывки. Сложив мозаику, он видит лицо красивой молодой женщины-девушки.

Спящий открыл глаза. Посмотрел на мозаику.

Человек. Поссорился?

Эрвин. С кем?

Человек кивнул на разорванную фотографию.

Эрвин. Да.

Человек. Невеста?

Первое мая 1940 года в городке Зубы на Волге. День

Городок Зубы празднует международный день трудящихся. Улицы заполнены колоннами демонстрантов. Они несут портреты вождей мировой революции: Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина. Медленно едет грузовик, увитый белыми бумажными цветами. На кабине грузовика стоит живой Ленин. Это актер, загримированный под Ленина. Он вытянул вперед руку, застыл в торжественной позе, указывает зубынцам путь в светлое коммунистическое будущее.

На ветру колышется звездно-полосатое знамя. Прикреплено оно к окну второго этажа

кирпичного здания на улице Робеспьера в городе Зубы. Жестяная вывеска гласит на английском и русском языках, что это отделение Американского Красного Креста. В окнах видны лица сотрудников. Они смотрят на уличную демонстрацию, на живого Ленина, стоящего на грузовике. Грузовик остановился перед зданием Американского Красного Креста. Вышел шофер. Осмотрел колеса. Одна из шин лопнула.

Ленин опустил руку. Человек, распорядитель парада в красной нарукавной повязке, подошел к грузовику, велит Ленину поднять руку. Ленин поднял ее и вновь застыл в классической позе.

По встречной полосе улицы идет толпа, уже возвращающаяся с парада. С ними едет второй грузовик, тоже увитый белыми бумажными цветами, на кабине стоит второй живой Ленин.

И второй Ленин вытянул руку вперед. Шофер второго грузовика остановил машину, предложил свою помощь. Два Ленина стоят рядом. Один указывает путь вперед, другой — назад.

Коридор Американского Красного Креста. День

У больших окон сгрудились работники Красного Креста. По коридору идет Эрвин Паркер. Форма капитана санитарной службы сидит на Эрвине чуть мешковато. Эрвин подходит к окну. Он видит первого и второго Ленина с руками, вытянутыми в разные стороны.

Балкон ресторана. Калифорния. День

Старый Эрвин спит. Джон подходит к столу со стопкой виски.

Джон. Папа!

Эрвин проснулся. Увидел в руках сына стопку виски, потянулся, взял и тут же осушил ее.

Эрвин. Я подремлю немного.

Коридор отделения Американского Красного Креста. День

К молодому Эрвину Паркеру, стоящему у окна, подходит капитан и тихо шепчет на ухо. Капитана зовут Стивен.

Стивен (*шепчет*). Есть хорошие девочки...

Эрвин. Хорошие?

Стивен. Ждут нас у гостиницы в семь, Приглашают за город...

Эрвин. Сколько их?

Стивен. Две.

Эрвин. Нас?

Стивен. Трое. Ты, Джером и я.

Эрвин. Если ты и Джером, я зачем?

Стивен. Твоя машина, Эрвин!

Эрвин. Вам нужен шофер?

Стивен. Поехали, а там посмотрим.

Эрвин. Сегодня я иду на концерт. Машину можешь взять...

Музыкальная школа города Зубы. Вечер

Большой зал. Празднично одетые зубынцы. Среди них — Эрвин Паркер. В твидовом костюме, очках, в которых он чем-то смахивает на кинооператора Гарольда Ллойда. Соломенная шляпа вроде канотье — совсем Гарольд Ллойд. Эрвин смотрит на сцену. В глубине ее висит огромный портрет Иосифа Виссарионовича Сталина. На сцену вышла рыхлая в малинового цвета бархатном платье женщина. Она встала посредине сцены, строго оглядела зал и объявила.

Женщина. Начинаем концерт выпускников 1939/1940 учебного года Зубынской музыкальной школы.

Рядом с Эрвином сидит узколицый набриолиненный лейтенант, по петлицам можно понять — работник НКВД. Лейтенант смотрит в программу и отмечает карандашом имя —

Соня Филипова. Это замечает Эрвин, который краем глаза следит за карандашом лейтенанта НКВД. Пройдя по списку выступающих, лейтенант подчеркивает еще одну фамилию — Наташа Русинова.

Ж е н щ и н а. Пуччини. Ария Чио-Чио-сан. Исполняет Соня Филипова. Класс педагога Нечаева.

На сцену выпархивает молодая, чистая, словно только что выплывшая из молочной ванны девушка. Большие под толстыми стеклами глаза Эрвина стали в три раза шире. Девушка была та, которую он собрал из обрывков фотографии, сброшенной кем-то из окна вагона. Эрвин прошептал.

Э р в и н. Соня!

Лейтенант оглянулся на шепот.

Л е й т е н а н т. Что вы сказали?

Эрвин смутился.

Э р в и н. Извините.

Аккомпаниатор расставил на пюпитре ноты... Соня улыбнулась и запела. Голос сильный, звонкий, никак не вяжется с нежным обликом обладательницы его.

Лейтенант НКВД вновь повернулся к Эрвину, сделал мину на лице — «здорово». Зал внимательно слушает молодую певицу. Соня кончила петь. Ей зааплодировали.

Л е й т е н а н т. Вы, кажется, тоже поете?

Э р в и н (*смущенно*). Немного. Балуюсь. Пригласили в любительскую оперу...

Л е й т е н а н т. Ваши часы отстают?

Эрвин посмотрел на часы. Лейтенант показал свои. И одни, и другие показывали одно время.

Л е й т е н а н т. Извините.

Рыхлая женщина объявляет.

Ж е н щ и н а. Бизе. Ария Кармен. Исполняет Наташа Русинова. Класс педагога Нечаева.

На сцену выходит рыжеволосая, пышногрудая девушка. При первых аккордах за кулисами что-то упало и с шумом разбилось. Из-за портрета Сталина повалил густой темный дым. Погас свет.

Улица города Зубы. Вечер

На мостовой разбросаны бумажные цветы, следы дневного праздника. По улице идут Соня Филипова и Наташа Русинова. Девушек обгоняет черная машина.

Узколицый набриолиненный лейтенант сидит рядом с шофером. Он напряженно смотрит в окно. Увидев девушек, облегченно вздохнул, повернулся к шоферу.

Л е й т е н а н т. Потеряли бы их, нам бы головы отсекли...

Лейтенант изобразил ребром ладони, как отсекли бы им головы. Шофер захихикал. Проехав мимо девушек, остановился. Лейтенант открыл дверь машины, вышел, потянулся, вдохнул запах цветущих лип, краем глаза посмотрел на приближающуюся пару. Вышел и шофер. Он прижался к машине. Между лейтенантом, стоящим у стены, и шофером — узкий проход-ловушка. Девушки в нерешительности остановились. Лейтенант сделал к ним шаг.

Л е й т е н а н т. Не пугайтесь...

Девушки молчат. Хотят отойти в сторону, но шофер оказался за их спинами.

Л е й т е н а н т. Вами очень интересуется один человек!

Лейтенант достал из кармана фотографию. Показывает фотографию Соне и Наташе.

Девушки молча смотрят на фотографию. На ней изображен человек, который стоит на Мавзолее в Москве рядом с товарищем Берия — народным комиссаром внутренних дел СССР. Лейтенант читает надпись на фотографии.

Л е й т е н а н т. «Мечтаю услышать ваше пение в моем доме...» Это он своей рукой написал. Вы обязательно должны поехать к нему...

Первой на приглашение прореагировала Наташа.

Н а т а ш а. Но мы устали...

Л е й т е н а н т. Знаю, я был на концерте. И все-таки приглашение надо принять. Занятый государственными делами человек нашел время встретиться с вами, и это надо ценить. Он очень любит оперную классику...

Растерянных Соню и Наташу подводят к машине. Сажают на задние кожаные сиденья. Вежливо захлопывают двери.

Особняк генерала НКВД Колошина

Машина остановилась перед глухой каменной стеной. От стены отделился человек в военной форме. Заглянул в окна машины. Побежал назад к незаметной в стене двери. Через мгновение открылись тяжелые чугунные ворота. Машина въехала во внутренний двор.

В глубине дубовой рощи стоит особняк, когда-то принадлежавший старорусской аристократической семье. Сейчас им владеет генерал НКВД Александр Сергеевич Колошин. Машина подъезжает к подъезду. Лейтенант помогает выбраться красивым выпускницам музыкальной школы.

Музыкальная зала. Вечер

Длинна анфилада комнат. Зеркала, отражающие испуганные лица девушек. Картины Ватто и Буше — то ли копии, то ли подлинники. Большая молчаливая собака. Не движется, не лает, не урчит. Безразлично смотрит на девушек. Кажется, что она не живая, а мраморная, как все здесь. Лейтенант приводит девушек в зал. Он пуст. Только рояль и несколько пюпитров. Лейтенант исчез. Девушки остались одни. В пустоте. С потолка на длинном проводе свисает лампочка. Кто-то снял люстру, голая лампочка во всеобщем великолепии смотрится неестественно, увеличивая ощущение неуютности и тревоги. Входит старая женщина. Близоруко вглядывается в лица девушек.

Женщина. Раздевайтесь!

Руки девушек потянулись к шляпкам.

Женщина. Все снимайте!

Наташа. Но...

Женщина. Не «но», а снимайте платья, лифчики, трусы.

Девушки опешили.

Женщина. Быстро!

Девушки не двигаются.

Соня. Зачем?

Женщина. Здесь не задают вопросов! Здесь только выполняют приказы!

Наташа первая расстегивает пуговицы, поднимает подол платья и остается в нижнем белье. Она не знает, куда деть платье.

Женщина. Кидай на пол! А ты что стоишь?

И Соня скинула платье. Наташа уже сняла лифчик, оголив большие груди. На недовольном лице старой женщины впервые мелькнула улыбка. Она указала Наташе на трусы: «И это». Наташа сняла. Голая, она стоит и с вызовом смотрит на старую женщину — «что дальше». Соня в трусах.

Соня. Я не могу!

Женщина. Сними!

Соня взорвалась.

Соня. Что вам от нас надо? Что?! Идите к черту!

Женщина подошла к Соне и резко ударила ее по лицу. Соня сняла трусы. Женщина собрала разбросанную по полу девичью одежду и вышла. Соня и Наташа вновь остались одни. Толко сейчас они заметили дверь. Дверь была полуоткрыта. В темноте угадывался кто-то, наблюдающий за ними.

Соня. Я чувствую, на нас оттуда смотрят.

Наташа. Я тоже.

Они глядят на полуоткрытую дверь. Вошел полковник, молодой, высокий. Он вежливо поздоровался с девушками.

Полковник. Что будем петь?

Соня. Петь?!

Полковник. Начнем с Чио-Чио-сан!

Полковник улыбнулся дружелюбно, ласково.

Полковник. Согласны, Соня?

Соня молчит. Бесшумно подошла старая женщина, оторвала Сонины руки от грудей. Звучат аккорды. Соня берет дыхание, но не издав ни звука, падает, как подкошенная. Полковник оборачивается к полуоткрытой двери. Старая женщина склоняется над Соней, дает ей вдохнуть нашатыря.

Наташа. Давайте, я спою! Хотите каватину Розины?

Полковник. Браво!

Наташа. Ноты у вас есть?

Полковник. Да. Конечно.

Наташа запела каватину Розины. Полковник аккомпанирует ей так умело, словно они репетировали не один раз этот музыкальный номер.

Старая женщина входит в темную комнату. За большим письменным столом сидит генерал НКВД — Александр Сергеевич Колошин — хозяин особняка. Шея у него в гипсовой повязке. Сидит он, не шелохнувшись, словно статуя. Смотрит в проем двери, где видна поющая голая Наташа Русинова.

Старуха. Что с девочками делать?

Колошин. Молчи.

Наташа поет. Александр Сергеевич Колошин внимательно слушает.

Улицы города Зубы. Ночь

Едет черная машина. Небо над городом Зубы в праздничном салюте. Горят прожекторы, они высвечивают в темноте портреты вождей.

Набриолиненный лейтенант сидит на переднем сиденье, повернувшись к Соне, которая забилась в угол.

Лейтенант. Никому ни слова. Иначе сама знаешь...

Соня молча слушает лейтенанта.

Лейтенант. Если что, никуда от нас не скроешься. Договорились, девочка?.. Сегодня ты вела себя не лучшим образом. Но Александр Сергеевич простил тебя и хочет с тобою встретиться вновь.

Машина подъехала к дому Сони. Лейтенант вышел, открыл дверь, помог Соне выйти.

Лейтенант. Завтра я за тобой заеду... О Наташе не беспокойся. Думай о себе... Хорошо?

Квартира Сони. Ночь

Соня идет по темному узкому коридору. На стенах висят старые велосипеды, стоят сундуки кованые, огромные. Общий телефон. Кошки. Из крана на кухне капают быстрые капли. Навстречу Соне по коридору идет в полосатых пижамных штанах знакомый нам человек. Днем он стоял на грузовике, вытянув вперед руку. Это «Ленин».

Ленин. Все ушли смотреть салют!

Соня. Салют?!

Ленин. Как твой концерт? Я днем крепко выпил, потом спал, проснулся, смотрю — уже поздно, спасибо за билет, но так получилось... Извини. Все хорошо прошло?

Соня. Хорошо.

Ленин. А что ты такая плохонькая?

Соня. Нет. Все хорошо.

Ленин. Что с голосом? Давай напою тебя горячим чаем...

Соня. Мне помыться надо...

Ленин. К тебе пришел американец..

Соня открыла дверь ванной комнаты и закричала. В дверях стоит Эрвин Паркер, с засученными рукавами рубашки, с гаечным ключом в грязных руках. Он выходил из ванной комнаты, когда Соня открыла дверь, столкнувшись с ним лицом к лицу.

Эрвин. Здравствуйте, я Эрвин Паркер. Был на вашем концерте. Узнал ваш адрес. Пришел поздравить. Долго ждал. Сейчас вот чиню ванну...

Соня молча повернулась, зашла в маленькую комнату, села на кровать и расплакалась, громко, навзрыд.

Кухня. Ночь

За столом сидят Ленин и Эрвин Паркер. На столе в стеклянной банке букет цветов, которые Эрвин принес Соне.

Л е н и н. Успокоится и выйдет... Это нервное, сегодня у нее много впечатлений.

Э р в и н. Я временно закрыл течь, но ржавую трубу надо заменить. Вообще-то все трубы надо менять... Все ржавые...

Л е н и н. Молодец, что починил!

Э р в и н. Моя первая профессия — сантехник.

Л е н и н. А моя профессия — Ленин.

Э р в и н. Профессия?

Л е н и н. Ленин кормит меня, значит, профессия. Показать походку Ленина, когда он ходит по кабинету Смольного, ждет известий о взятии Зимнего дворца?

Ленин стал ходить по кухне. От стены к стене. Эрвин смотрит на него. В тишине слышен плач Сони. В окнах кухни загораются и гаснут огни салюта. Ленин остановился.

Л е н и н. Что делать с девочкой?

Э р в и н. Не знаю...

Л е н и н. Может, вам зайти к ней с цветами и сказать, как она понравилась вам?

Э р в и н. Нет, я лучше пойду. А цветы вы... от меня.

Хлопнула дверь Сониной комнаты.

Л е н и н. Соня!

Ленин вышел в коридор, вернулся.

Л е н и н. Зашла в ванну.

Слышен шум льющейся воды.

Л е н и н. Может, еще по стопочке?

Э р в и н. Давайте.

Ленин поднял бутыль, которая уже изрядно опустошена, разлил по граненым стаканам. Они выпили.

Л е н и н. Еще?

Э р в и н. Еще.

Вновь разлили. Выпили.

Э р в и н. Скажите, Владимир Ильич, что происходит?

Л е н и н. Где?

Э р в и н. В СССР.

Л е н и н (*поет*). «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек...»

Э р в и н. Я знаю эту песню. Но в жизни происходит другое.

Л е н и н. Что?

Э р в и н. Не знаю, Владимир Ильич.

Л е н и н. Меня звать Федор.

Э р в и н. В Америке я так верил в СССР! Приехал. Смотрю ваши фильмы. Слушаю Сталина! Все замечательно! Но то, что происходит, не то... В консерватории я почувствова... И вот она плачет. Что я могу сделать для нее?.. Не знаю...

По словам, по жестам видно, что американский капитан нетрезв. Несколько стопок водки сделали свое дело.

Э р в и н. Мне она очень нравится!

Л е н и н. Соня?

Э р в и н. Соня. Первый раз увидел я...

Л е н и н. Влюбился.

Э р в и н. Нет! Но ее лицо, фигура, голос, все вместе... Это...

Л е н и н. Чудо!

Э р в и н (*пьяным голосом*). Чудо! Когда-то я знал девушку с точно таким лицом. В Америке. У девушки была кошка. Девушка жила по соседству. И кошка тоже была моей соседкой. Я кормил ее кошку...

Л е н и н. У нас тоже есть кошка. Даже несколько кошек...

Э р в и н. Я говорю глупости? Сейчас уйду!

Л е н и н. Она вот-вот выйдет...

Эрвин встает, идет в коридор. Из-за закрытых дверей ванной слышен плеск воды.

Балкон ресторана. Калифорния. День

Моросит мелкий дождь. Начался он внезапно. Джон будит заснувшего отца. Тот подслепо-

вато смотрит на небо, потом на пустую стопку. И не словами, а неопределенным мычанием дает понять, что лучше выпить, чем бежать от дождя.

Джон. Пошли, папа. Я отвезу тебя домой. И мне пора... По дороге заедем к парикмахеру. Он пострижет тебя...

Эрвин. Зачем?

Джон. Зарос, папа.

Эрвин. Бог с ним, с парикмахером... Давай посидим еще. О чем я рассказывал?

Джон. Ты рассказывал, как пел с Полем Робсоном.

Эрвин. Да, твоя мама так плакала...

Джон. Плакала? А ты говорил — аплодировала...

Эрвин. Кому?

Джон. Полю Робсону.

Эрвин. Не хочу о Поле Робсоне говорить. Возьми бутылку виски, сядем в машину, ты меня покатай немного. Хорошо?..

Джон. Папа, ты уже много выпил...

Эрвин. Не много. Где у них тут писают?.. Да, а я тебе рассказывал о Ленине, который писать не мог?

Машина Джона. День

Моросит дождь. В окнах машины видны калифорнийские холмы, заросшие виноградниками, аккуратные фермы, бензоколонки, телеграфные столбы, коровы, дети. Старый Эрвин смотрит с интересом на мир за окнами машины. Какой-то мальчик у светофора отдал ему честь.

Мальчик. Здравствуйте, мистер Макенрой!

Эрвин. Здравствуйте!

Джон. Кто это?

Эрвин. Не знаю! (*Повторил с улыбкой.*) Мистер Макенрой!

И снова стал уходить в сон.

Джон. Папа, ты хотел рассказать про Ленина.

Эрвин молчит, виски окончательно его завоевали.

Джон. Папа? Эй!

Эрвин. Потом мы помирились с Робсоном.

Джон. Что ты все — Робсон, Робсон. Сам же не хотел больше говорить.

Эрвин. Робсон был Великий Певец.

Джон. Кто его сегодня помнит...

Эрвин. В России все его любили. Сталин с ним встречался. А Ленин был мой друг! Не тот, который революцию делал, тот был Великий Ленин. Моего Ленина звали Федор.

Джон. Федор?

Эрвин. Федор. Актер. В коммунистические праздники стоял на грузовике, его показывали: «Вот Ленин-вождь»... И кто-то пустил по городу Зубы слух, что Ленин-Федор заболел странной болезнью, не может писать. А знаешь, что такое сплетня в маленьком городе? Один сказал другому, и пошло. На улицах, в театре все к нему подходят, участливо спрашивают: «Как же так — ешь, пьешь, а писать не можешь?» Ленин озверел...

Театральная сцена. Вечер

Декорация завода. Заводские трубы. В окнах завода горят огни. На ящике стоит Ленин. Перед ним толпа рабочих. Ленин произносит речь. Рабочие слушают.

Ленин. Меня обвиняют в том, что коммунизм — это диктатура одного человека. Что коммунизм не имеет ничего общего ни с наукой, ни с философией. Что коммунизм не имеет свободы.

Голоса из толпы. Это ложь! Рабочие завода с вами, товарищ Ленин!

Ленин. Спасибо, товарищи!

Ленин указывает рукой вперед и на несколько секунд превращается в памятник! Разгораются огни завода. Сцена заливается красным светом, Ленин сходит с ящика.

Он подходит к машине, стоящей на авансцене. Из толпы выбегает женщина — это Фаина Каплан. Она достает револьвер и стреляет в вождя мировой революции. Ленин падает.

Его подхватывают рабочие, волокут к машине, укладывают на заднее сиденье. Закрывается занавес. Шофер машины поворачивается к Ленину.

Ш о ф е р. Федор, как называется твоя болезнь?

Ленин открыл глаза, выходит из образа раненого вождя.

Л е н и н. Вы что, охренели все?!

Ш о ф е р. В театре говорят — ссать не можешь...

Ленин вскакивает, выталкивает из машины шофера, тащит его за кулисы.

Л е н и н. Я тебе сейчас покажу...

Туалет театра. Вечер

У писсуара стоит Ленин-Федор и льет струю. Одной рукой он держит шофера.

Л е н и н. На, смотри. Зови всех... всем покажу...

Театральный буфет. Вечер

Ленин пьет пиво. Рядом буфетчица, наливающая в кружки пиво.

Б у ф е т ч и ц а. Я знаю доктора, гонит мочу травами. Я тоже неделю не могла, он очень мне помог...

Ленин молча слушает буфетчицу.

Театр. Вечер

На сцене — площадь перед Финским вокзалом в Петрограде. Гудят паровозы. Рабочие приветствуют Ленина, прибывшего из Европы делать Русскую Революцию. Ленин взбирается на броневик.

Г о л о с с т а р о г о Э р в и н а П а р к е р а. Прошло три месяца. На улице, на работе, всюду, где бы он ни появлялся, все участливо расспрашивали его о странной болезни; он устал отвечать, что не болен. Вопросы, почему он не может писать, свели Ленина с ума. Не мог же он каждого тащить в туалет и демонстрировать свое здоровье.

Однажды он выпил шесть кружек пива, и пьяный... Ленин стоит на броневике. Все ждут его знаменитую речь, вошедшую в историю Русской Революции Золотыми Буквами. Ленин-Федор стал расстегивать ширинку брюк.

Л е н и н. Смотрите все!!!

И Ленин-Федор стал лить струю. Шесть кружек пива мощным потоком выплеснулись на пол сцены. Рабочие, готовые идти на свержение царизма, отбежали от броневика и с недоумением смотрят на неприличное поведение Великого Вождя.

Г о л о с с т а р о г о Э р в и н а. Ленина арестовали. Он отсидел шесть лет. «Год за каждую кружку пива». Вернулся в Зубы, но в театре уже не играл.

Машина Джона. Калифорния. День

Машина сворачивает с шоссе и едет к бензоколонке.

Д ж о н. Скажи... Почему ты все время рассказываешь эти глупые истории? То Робсон стреляет, то Ленин писает, то старая графиня часы глотает, потом умирает, а часы в животе тикают... Расскажи правду о своей русской жизни.

Джон подруливает к бензоколонке. Выходит, идет к ларьку, где продают дорожную мелочь.

Э р в и н. Купи бутылку...

Джон покупает виски. Он перебирает несколько бутылок, выбирает самые дешевые.

Джон подходит к машине. Старый Эрвин спит. Джон бросает на сиденье бутылку. Но не садится в машину. Идет к холму. Там останавливается. Смотрит на небо, где кружат шумные вороны...

Улицы города Зубы. День

Над церковными куполами кружат вороны. Маленький пикап Американского Красного Креста едет по улицам города Зубы. На площади играет духовой оркестр. Уличные фотографы предлагают прохожим сфотографироваться с чучелом белого медведя, на самолете из фанеры... Сидящие в пикапе Эрвин, Стивен, Джером радостно смеются, разглядывая праздничные забавы зубынцев. На площади играет гармонист. Вокруг гармониста группа молодых девушек. Пикап останавливается. Девушка в большой соломенной шляпе со стеклянными бусами на шее встала перед капотом пикапа.

Стивен. Сцапаем?

Джером. Сцапаем.

Эрвин. Я пас. Вот машина, вот ключи, я пошел.

Эрвин выходит из машины, забрав большой бумажный пакет. Джером кричит ему вдогонку.

Джером. Мальчик! Ты случайно не того?..

Джером свесил из окна машины руку и изобразил безвольно раскачивающийся член.

Джером. Ты что все время сбегаешь от местных кобыл? А?!

Дом Сони Филиповой. День

Эрвин стоит в пыльном подъезде. Тускло горит лампочка. Он ждет лифта. Лифт поднимает его на третий этаж. Эрвин звонит в дверь. За дверью — тишина. Эрвин собрался было вернуться в лифт, как услышал голос.

Голос. Кто?

Эрвин. Откройте!

Голос. Кто это?

Эрвин. Я Эрвин Паркер.

Голос. Не знаю такого.

Эрвин. Я пришел ванну чинить!

Дверь приоткрылась. Выглянула часть лица.

Часть лица. Ванну?

Эрвин раскрыл пакет так, чтобы часть лица увидела, как он достает новый медный вентиль и несколько мелких сантехнических деталей.

Эрвин. Я сантехник Эрвин Паркер.

Часть лица. Ну, заходи. Хотя нет. Не похож ты на сантехника.

Дверь захлопнулась.

Эрвин (*кричит*). Мне нужна Соня или Ленин-Федор.

Голос (*чуть помедлив, ответил из-за двери*). Соня уехала, а Федора ищи в пивной.

Эрвин. Куда уехала?

Голос. Мне не докладывала, собрала чемоданы и уехала.

Пивная. День

Как во всякой пивной, стоит гомон пьяных голосов. Пенятся кружки, подставляемые под струю пивного крана. Всеобщее пивное братство толстых, худых, краснолицых, бледных обожателей пива. Над всем этим гомоном — надпись красными буквами: «Наша цель — коммунизм!» Портреты Карла Маркса и других, словно они не великие вожди мировой революции, а великие чемпионы пивных состязаний. Эрвин Паркер оглядел зал. Не увидел Ленина. Подошел к стойке, спросил женщину, наливающую кружки.

Эрвин. Не видели Ленина?

Женщина не удивилась, быстро ответила.

Женщина. Здесь он. Ищи там...

Эрвин пошел по направлению, указанному женщиной. Ленин помогал сгружать с грузовика бочки с пивом. Увидев Эрвина, Ленин улыбнулся.

Ленин. А, американец!

Эрвин. Здравствуйте.

Ленин. А девочка уехала!

Э р в и н. Куда?

Л е н и н. В Хиву, к родственникам.

Они протискиваются сквозь плотные ряды завсегдатаев, подходят к столу, где тут же потеснились, и для них нашлись пара кружек и гора красных вареных раков.

Л е н и н. С раками умеешь обращаться?

Эрвин взял рака, показал, что умеет.

Э р в и н. Зачем уехала?

Л е н и н. Голос потеряла. Утром пошла к врачу-ларингологу, тот сказал — мускул сведен судорогой. Надо много спать, не говорить, голос может вернуться. Она собрала чемоданы и поехала в Хиву.

Э р в и н. Адрес знаете?

Л е н и н. Эрвин, ты нормальный?

Э р в и н. Нормальный.

Л е н и н. Ненормальный! Один раз увидел девочку на сцене. Теперь в Хиву поедешь за ней. Она же тебя знать не знает...

Э р в и н. Я нормальный, дайте мне ее адрес.

Л е н и н. Хива! Вот и весь адрес.

Э р в и н. Но там есть улица, дом...

Л е н и н. Там есть пустыня.

Отделение Народного комиссариата внутренних дел (НКВД) города Хивы. Средняя Азия. День

Серое одноэтажное здание, на котором висит жестяная вывеска: «Народный комиссариат внутренних дел». Дует ветер жаркий, полный песка, согнанного с близкой пустыни. Под порывами ветра скрипят телеграфные столбы. Вьются перья черных ворон, стаями кружащих над пустыней. Со ступенек комиссариата сходит человек. Неожиданно ветер сорвал с его головы шляпу. Человек побежал догонять ее. Из дверей комиссариата выглянула женщина. Она крикнула.

Ж е н щ и н а. Салимов!

Бегущий за шляпой остановился. Но, увидев, что шляпа набирает скорость и удаляется от него, вновь побежал догонять.

Ж е н щ и н а. Салимов!

Человек, сделав гигантские прыжки, догнал-таки шляпу. Схватил ее и только тогда ответил женщине.

С а л и м о в. Да, товарищ Ташбаева!

Ж е н щ и н а. Ко мне, Салимов!

Человек бежит назад к дверям комиссариата. Вбегает по ступенькам, останавливается перед женщиной.

Ж е н щ и н а. Сейчас звонили!

С а л и м о в. Что?

Ж е н щ и н а. Кто такой Филипов?

С а л и м о в. Ветеринарный врач!

Ж е н щ и н а. Сходи на ветстанцию. К Филипову приехала сестра. Филипова Соня. Живет у него уже два месяца. В Москве в секретариате товарища Берия знают об этом, а ты ничего не знаешь...

Кинотеатр «Спартак». Хива. Вечер

Дует ветер. В здании бывшей мечети, где ныне кинотеатр, показывают фильм «Мост Ватерлоо». До начала сеанса в фойе кинотеатра дают двадцатиминутный концерт. Зрители смотрят на небольшую, сколоченную из досок сцену, где очень толстый человек в цирковом трико с блестками поднимает тяжелые гири. При этом человек пукает. Точнее, ртом он ловко изображает пуканье. Это вызывает хохот у ожидающих начала сеанса зрителей. Вслед за пукающим атлетом выходит молодая женщина с аккордеоном. В женщине мы узнаем Соню Филипову. Соня садится на табурет. Кладет на колени аккордеон, растягивает мехи и начинает петь. Песня озорная, веселая. Узбекские женщины, мужчины и дети молча слушают певицу.

Раздается звонок, приглашающий в кинозал. Все с шумом встают со стульев. Никто не обращает внимания на поющую, та прерывает песню на высокой ноте, встает, застегивает мехи аккордеона и выходит в маленькую комнатку — кабинет директора кинотеатра.

Кабинет директора кинотеатра «Спартак». Вечер

Со стен мусульманской мечети улыбаются ослепительными улыбками Мэри Пикфорд, Дуглас Фербенкс, Пола Негри, Лиа Да Путти и другие. Под ними сидит директор и считает деньги. Директор — крупнотелый, одноногий мужчина. Во рту золотые зубы, на голове тюбетейка, на руках — татуировка русалки с длинным рыбьим хвостом. Соня кладет аккордеон на стол директора. Директор прерывает счет денег, поднимает голову.

Директор. Злишься, когда я даю звонок, а ты еще поешь?! Знаю, злишься... Я взял тебя на работу зачем? Потому что ты красивая. А пение твое никому на хрен не нужно, ни мне, ни зрителям. Азиз пердит — это хорошо!.. Видишь деньги? Здесь недельная выручка. Сними сейчас трусы, сядь на стол, подними ноги. Больше ничего от тебя не требуется. Я досчитаю эти бумажки, половина — мне, половина — тебе...

Соня резко, наотмашь ударила директора по лицу. Директор выдержал паузу, потом встал, ловко пользуясь костылем, подбежал к двери. Запер ее на ключ.

Директор. Здесь тобой интересовались. Товарищи из НКВД. Я сказал — очень хорошая, дисциплинированная...

Директор снял пиджак. Стал расстегивать пуговицы на сорочке. Улыбнулся.

Директор. Картинки покажу...

Директор оголил грудь — сильную, мускулистую. На правой части груди — портрет Сталина, на левой — портрет Ленина. Искусный татуировщик добился чрезвычайного сходства, вожди, нарисованные в профиль, глядят друг на друга. Насладившись произведенным эффектом, директор стал расстегивать ширинку брюк. Соня посмотрела на дверь, которая находилась за директорским столом. На дверях замок.

Директор. Ключи у Музафара, позвать его? Он откроет... *(Засмеялся.)*

Соня. Позовите.

Директор (*негромко, игриво*). Музафар!

Соня зашла за стол, резко рванула ручку. Дверь открылась. Это удивило и ее, и директора. Соня побежала по узкому темному коридору. Директор вскочил со стула, помчался за Соней. Они бегут недолго. Коридор вывел их к заднику киноэкрана, на котором гигантское изображение Вивьен Ли целуется с гигантским изображением Роберта Тейлора. Узкий проход между экраном и стеной кончился. За полотном экрана слышны голоса зрителей. Директор настиг Соню. Повалил на пол. Соня отпихивает одноногого насильника. Жалобно просит.

Соня. Валерий Алимович... Не надо... Пустите.

Директор рвет платье.

Соня тихо скулит.

Соня. Валерий Алимович...

Директор пытается оттащить одну ее ногу от другой. Гигантские Вивьен Ли и Роберт Тейлор танцуют вальс. Соня нащупала в темноте что-то тяжелое, похожее на кирпич. Всей силой опустила его на голову директора. Директор сник, стих.

Машина Джона. День

Джон сел в машину. Старый Эрвин чуть приоткрыл глаз и вновь закрыл его, потянул руку к бутылке.

Эрвин. Я не сплю.

Джон увидел выпавший из брюк отца бумажник. Джон поднял, открыл его. Там двадцатидолларовая бумажка и фотография старая, выцветшая. На фотографии улыбается девушка, рядом с ней — Эрвин Паркер, сняты они в Москве, на Красной площади, на фоне Мавзолея Ленина. Джон осторожно тронул машину, посмотрел на отца. Старый Эрвин отбросил голову на сиденье, кажется, что он спит.

Джон. Папа, это мама?

Эрвин посмотрел на Джона. Джон повернул к нему бумажник.

Эрвин. Откуда он у тебя?

Джон. Валялся тут.

Э р в и н. Да, это она!

Д ж о н. Почему ты никогда не показывал мне ее фотографию?

Э р в и н. Так... не показывал...

Д ж о н. Но почему, папа? Я ничего не знаю о маме. Знаю, что она была русская, что меня родила, что ее убили... Что ты вывез меня из России в ящике из-под мыла.

Э р в и н. Джером и Стивен, мои друзья, собрали сено, несколько футбольных мячей, все это закидали в... смотри, собака бежит, похожая на Дэзи, помнишь? У нас была собака Дэзи...

По шоссе бежит собака, прихрамывая на заднюю ногу.

Д ж о н. Во что закидали?

Э р в и н. В сундук. В нем медикаменты возили, а в ящик из-под мыла тебя уложили. Напоили маковым отваром, чтобы ты спал и не кричал... Если бы тебя обнаружили — конец... Ящик в сундук и через таможню. Поль Робсон летел в Нью-Йорк. Согласился взять... Вот уж кто рисковал. Сорок восьмой год. Холодная война в разгаре...

Д ж о н. Опять Поль Робсон...

Титр: «Отъезд Поля Робсона из России»
Москва. Аэропорт. День

Летное поле аэродрома. Стоит самолет американского воздушного флота. Огромная толпа провожает великого негритянского певца. Поль Робсон плачет. Винты самолета медленно раскручиваются. Робсон поднимается на ступеньки, скинутые с открытой двери самолета. Он поворачивается к толпе и поет, поет по-русски любимую всем советским народом песню.

П о л ь Р о б с о н. «Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек,
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек...»

В грузовой люк заносят множество чемоданов, ящиков, сундуков, мешков. Это и дипломатическая почта, и личный багаж великого певца. Толпа провожающих, в которой и Эрвин, и Джером, и Стивен, и набриолиненный лейтенант НКВД, хором подпевает Робсону: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек»...

Калифорнийское шоссе. День

Машина Джона резко тормозит, открывается дверца. Выходит старый Эрвин. Загруженный выпитым виски, он идет к зарослям можжевельника. Оглядывается на машину.

Э р в и н. Отолью...

Эрвин входит в заросли, видна его раскачивающаяся фигура. Эрвин вернулся к машине. Не доходя до нее, наклонился, внимательно стал разглядывать мокрую штанину... захихикал. Поднял лицо. Посмотрел на сына.

Э р в и н. Твоя мать была блядь! Трахалась с шоферами, мясниками, американскими офицерами...

Школьная елка. Сибирь. Вечер

В большом спортивном зале стоит елка, украшенная цветными стеклянными шарами. У елки стоит Дед Мороз с белой ватной бородой и Снегурочка с аккордеоном в руках. Дед Мороз и Снегурочка поют. Школьники, взявшись за руки, ходят вокруг Деда Мороза и Снегурочки, нестройными голосами поют детскую новогоднюю песню о том, как в лесу срубили елочку. В Снегурочке под большим слоем пудры можно узнать Соню Филипову.

Пропев песню, Дед Мороз и Снегурочка прощаются с детьми. Они выходят в коридор, где мрачный человек требует, чтобы они быстрее шли к выходу.

Ч е л о в е к. Не останавливаться! Быстро за мной.

Дед Мороз и Снегурочка идут за мрачным человеком по коридору школы. Портреты Пушкина, Толстого, Маяковского, которые разглядывает Соня, завершают свой ряд портретом Сталина.

Школьный двор. Сибирь. Вечер

Черная машина. Дед Мороз и Снегурочка подходят к ней. Мрачный человек останавливает Деда Мороза, надевает ему на руки стальные наручники. То же он делает со Снегурочкой, сажает обоих в машину.

Соня смотрит в окно, где видны снежные поля, замерзшие озера, фигуры людей, удящих рыбу в лунках на льду. Мрачный человек улыбается. Говорит шоферу в военной форме.

Человек. Марк Натаныч — голова...

Шофер. Голова!

Человек. Придумать в тюрьме театр! А? На это только еврейский ум способен...

Шофер. Это точно!

Человек. Во скольких лагерях работал. Везде бардак, а у него порядок...

Шофер. Девку попросишь, даст ключи — иди сам выбирай, какую хочешь. Я стольких телок натянул у него — не счесть...

Шофер и человек ведут свой разговор, не заботясь о том, что за их спинами сидят Дед Мороз и Снегурочка. Лениво беседуют, коротая дорожное время. Мрачный человек кивнул головой в сторону Снегурочки.

Человек. Эту трахал?

Шофер. Соньку?.. Она, блядь, свиреная.

Человек. В смысле?

Шофер. Недотрога. Но я до нее свой хер дотяну... Да, Соня?

Шофер, смеясь, оглядывается на заднее сиденье.

Шофер. Дотяну!

Человек. За что сидит?

Шофер. Прирезала какого-то узбека.

Мрачный человек с любопытством оглядел Соню.

Человек. Красивая.

Отвернулся, засмеялся.

Человек. Смотри, и тебя прирежет...

Теперь и шофер смеется.

Человек. Сворачивай, вот там, на горке...

Школьная елка. Сибирь. Вечер

Другая школа. Другой зал. Другая елка. Дед Мороз поет вместе со Снегурочкой ту же песню. Дети кружат вокруг них с веселыми, радостными лицами. Все поют: «Елочка, елочка, как ты нам мила, сколько счастья, радости, ты нам принесла...»

В машине. Поздний вечер

На небе звезды. Луна. Серебристый снег. Фары машины высвечивают лису, перебегающую дорогу. Лиса испуганно бежит, прихрамывая на заднюю ногу.

Человек. Лиса!

Шофер. Недостреляная.

Человек. Наверное, в капкане была?!

Дед Мороз к Снегурочке, которая спит, откинув голову.

Дед Мороз. Смотри, лиса...

Снегурочка. Где? А, вижу, лиса...

Лиса выскочила из света фар. Исчезла в темноте.

Шофер. Пристрелить надо было. Не сообразил!

Человек. И я...

Шофер. Соне воротничок был бы... Да, Соня?!

Школьная елка. Ночь

В зале темно. В окнах тусклый лунный свет. На спортивных матах у елки спят Дед Мороз, Снегурочка, шофер, человек. Лежат в пальто.

Дед Мороз осторожно, сантиметр за сантиметром, ползет к Снегурочке. Шепчет ей на ухо.

Дед Мороз. Соня...

Соня. Что, Илья?

Дед Мороз. Я водки выпил... Тебя хочу.

Соня. Ты же старый, Илья.

Дед Мороз. Ну и что?

Соня. Нельзя тебе...

Дед Мороз. Но я очень хочу! Они пьяные, не проснутся.

Соня. Нет, Илья.

Дед Мороз. Шесть лет я не имел женщины. Соня, пожалей. Третий день мы ездим, я смотрю на тебя, с ума схожу от твоего запаха...

Соня. Пот и грязь, Илья.

Дед Мороз. Я с ума схожу... Во мне все разрывается. Дай, Соня!

Соня молча встала. Встал и Дед Мороз. Руки у обоих в наручниках. Очень медленно, бесшумно они проходят мимо спящих, мимо елки, увешанной стеклянными шарами, выходят из спортивного зала.

Классная комната. Ночь

Пустая комната. Парты. У стены стоит Снегурочка, подняв над головой руки, сцепленные стальными обручами. Дед Мороз прижался к Снегурочке и ритмично движется, тихо постанывая от удовольствия.

Дед Мороз (*шепчет*). Хорошая моя, хорошая моя, хорошая моя...

С грохотом открывается дверь. Вбегают шофер и мрачный человек. В два прыжка человек оказывается у стены, хватает Деда Мороза, оттаскивает от Снегурочки и бьет его.

Дед Мороз. Не надо по лицу! Фонарь будет! А завтра и послезавтра работать!

Шофер рывком засовывает руку под расстегнутое Сонино пальто. Зажал голый пах.

Шофер. Целку строила! Обещал выебать, сейчас выебу!

Шофер расстегнул шинель. Ширинку брюк. Ловко и быстро ворвался в беззащитное тело.

Шофер (*смеется*). Смотри, Дед Мороз, как это делать надо!

Улица города Зубы. День

Цветут вишневые деревья. По улице медленно едет черная машина. Стоит группа девочек-школьниц. Машина останавливается недалеко от них.

На заднем сиденье сидят генерал Александр Сергеевич Колошин и Наташа Русинова. Генерал смотрит из-за занавески на школьниц.

Колошин. Смотри, какая хорошенькая.

Наташа. Которая?

Колошин. Вот эта, в веснушках...

Наташа. Задница большая.

Колошин. Но личико... чистое, на Соню похожа...

Наташа. Действительно на Соню похожа.

Колошин. Куда она исчезла?

Наташа. Вам знать.

Колошин. Не знаю. До войны порядок был. Сейчас все смешалось. Не могу разыскать, в каком лагере сидит. Ужас...

Наташа. Поехали?

Колошин. Нет. Дай поглядеть. Это Соня.

Наташа. Найдите ее, если так по ней с ума сходите...

Колошин. Позови ее, пусть сядет к нам в машину.

Наташа вышла из машины. Подошла к школьнице, что-то говорит девочке, похожей на Соню, подводит к машине, девочка садится на переднее сиденье.

Генерал молча смотрит на нее. Нежный девический профиль, нежное розовое ухо, завитки светлых чистых волос, бледные веснушки. Генерал смотрит.

Москва. Отделение Американского Красного Креста. День

Склад. Множество ящиков из-под медикаментов. Огромные холщовые мешки. Шкафы с металлическими и стеклянными банками. Портрет президента Рузвельта. Стол. Радиоприемник, который передает сводку военных действий — война идет к концу, советские войска, очистив территорию от немецких войск, вошли в Польшу. Американцы, открыв второй фронт, подходят к Эльбе. Эрвин Паркер — он уже майор — распоряжается выдачей медикаментов, ставит подпись под документами. Выносят ящики, капитан Джером считает их. Оживление, суматоха на складе Американского Красного Креста.

Эрвин. Машина моя взорвалась...

Джером. Как, взорвалась?

Эрвин. А черт его знает! Утром еду, вдруг — трах! И дым... Я открыл капот, ничего не пойму...

Джером. Некстати... Сегодня кошечка одна на льду поскользнулась, я поднял ее. В семь придет с подругой к «Метрополю».

Гостиница «Метрополь». Вечер

Джером с двумя бумажными пакетами, в которых угадываются бутылки виски, апельсины, коробка конфет, идет с двумя молодыми женщинами. Черное пальто, фетровые шляпки. Длинноногие, стройные. Лица густо напудрены. Одинаковые мушки на щеках. Вид вызывающе вульгарный. Эрвин смотрит на них и глупо улыбается. В одной из женщин он узнает Соню Филипову.

Джером. Это мой друг Эрвин Паркер. Терпеть не может женщин...

Молодая женщина, стоящая рядом с Соней, хохочет, потом говорит.

Женщина. Я знаю один секрет. Даже мертвец проснется и захочет съесть, ам-ам — девочку Тоню!

Женщины засмеялись.

Женщина. Я — Тоня, а она Соня!

Эрвин хотел что-то сказать, но промолчал, протянул руку Тоне, потом Соне. Та явно не узнала его.

Джером. Девочки говорят — пойдем в клуб Чкалова. Там танцы. Ты хочешь танцевать, Эрвин?

Эрвин продолжает смотреть на Соню, словно пытается увидеть в раскрашенной, хрипло хохочущей ту Соню, которую он помнил.

Джером. Эрвин, очнись! Скажи: я не хочу танцевать! В клубе холодно.

Соня. Холодно стоять на улице...

Тоня. Поехали ко мне на дачу. Берем мотор, и через сорок минут тепло... О'кей?

Джером. О'кей!

Перед гостиницей «Метрополь» стоят редкие в военное время такси. Тоня говорит шоферу.

Тоня. Ярославское шоссе! Вишня! Едем?!

Сели в такси.

Дача. Ночь

Пустая комната. Рваные обои. На стене картина: Ленин и Сталин сидят в соломенных креслах на балконе дачного домика в Горках. Большая картина без рамы. Разбитый диван, на котором уместилась вся компания. Стол, две бутылки виски, одна уже пустая, апельсины, конфеты, ветчина в огромной американской банке. На полу у дивана — патефон с хрипящей пластинкой. Джером танцует с Тоней. Соня и Эрвин сидят. Молчат. Эрвин смотрит на люстру, где светит один плафон. В печи горят поленья.

Эрвин. Соня, вы поете?

Соня. Я?! Нет!

Джером и Тоня выходят в соседнюю комнату. Джером держит партнершу в объятиях, ногой закрывает дверь. Потом выходит один и берет бутылку виски.

Джером. Мы там, вы здесь, о'кей?

Соня. О'кей!

Когда Джером вышел, Соня посмотрела на Эрвина.

Соня. Давайте без слов, хорошо?! Терпеть не могу слова...

Соня встала, подошла к выключателю. Плафон на люстре погас. Соня расстегнула кофту, сняла лифчик, скинула юбку, подняла ногу, стянула чулок, потом вторую ногу освободила от чулка и абсолютно голая подошла к Эрвину. Они легли на диван.

Из соседней комнаты раздались приглушенные стоны, женский визг, слова: «Джером, не убивай меня, Джером, не убивай... я умираю... ой, какой ты большой... какой большой... моей птичке больно... Джером... как хорошо... еще, еще, еще... Джером... птичке больно... ой, хорошо...» Соня улыбается. Эрвин смотрит на нее.

Соня. Выпьем еще?

Она встает, берет со стола бутылку виски, несет ее к дивану.

Соня. Прямо из горлышка будешь?

Пьет. Передает бутылку Эрвину. Тот пьет.

Соня. А теперь тихоня, я буду тебя учить...

Утро. Эрвин открывает глаза от крика Джерома.

Джером. Они сбежали! Бляди!

Эрвин широко раскрыл глаза. Увидел пустой диван, пустую комнату, оборванные голубые обои, картину «Ленин и Сталин» и срамные части Джерома, которые болтались рядом на расстоянии вытянутой руки. Джером стоял и кричал.

Джером. Они украли все наши вещи!

Эрвин посмотрел на стул, на который вчера он и Соня сложили одежду. Стул стоит, одежды нет.

Эрвин. Сбежали?!

Джером. Бляди! Все унесли!

Эрвин отбросил кусок брезента, которым он был накрыт. Вскочил. Два голых американца выглядят смешно. На столе пустая коробка из-под конфет, нет банки ветчины, нет пальто, пиджака, брюк, сорочки, галстука, трусов, носков, туфель... Джером подошел к окну. Идет снег. Стоят каменные заборы. За ними дома, над крышами которых ни одного дымка. Поселок без людей. Видимо, это дачная летняя зона.

Джером. Как называется это место?

С губ Джерома идет пар.

Эрвин. Не помню...

С губ Эрвина идет пар.

Джером. Черт!

Эрвин. Не помню! А, да — Вишня!

Джером. Что же делать?

Эрвин заглянул в соседнюю комнату. Там лежит на полу матрац, подушка и больше ничего. Эрвин вернулся в первую комнату. Джером кружит по комнате.

Джером. Дрова на дворе! Видишь!

Эрвин. Пойду принесу!

Эрвин открыл дверь и побежал по снегу голый. Джером смотрит на него в окно. Подняв десяток поленьев, брошенных кучкой в глубине двора, Эрвин бегом назад. Джером рассмеялся. Очень смешно видеть голого Эрвина с дровами.

Входя в дом, Эрвин снял с гвоздя рваную соломенную шляпу.

Джером. Чем их зажечь?

Эрвин. И зажигалку унесли?

Джером. Давай осмотрим дом, может, что найдем...

Джером накинул на тело полосатый матрац, ходит в нем. Эрвин накинул кусок брезента. Под диваном обнаружили сандалии, зеленые от плесени.

Эрвин. Мне — шляпа, тебе — сандалии.

Джером стал обладателем сандалий. Эрвин — в шляпе, но — босой. Они вновь встали у окна.

Эрвин. Дай сандалии, я похожу по поселку, буду кричать, может, есть тут кто живой...

Джером. Я пойду. Дай шляпу.

Эрвин. Пойду я.

Джером скинул сандали, вручил Эрвину матрац и выпустил его в поисковую экспедицию.

Поселок Вишня. Утро

Каменные заборы. Снег по колено. В снегу виден только матрац, соломенная шляпа и слышен крик.

Эрвин. Люди! Люди! Товарищи!

Мелькнула собака.

Эрвин. Собака! Собака! Иди сюда...

Собака посмотрела на странного человека и побежала прочь. Эрвин побежал за собакой и упал в сугроб. Летом, видимо, здесь была глубокая яма, да и сейчас она глубокая. Выкарабкался.

Эрвин. Люди!

Эрвин огляделся по сторонам. Одинаковые заборы, дома. Деревья. Все белое. Побежал назад. Не может найти «свою дачу».

Эрвин. Джером! Джером! Джером...

Тишина. Падают хлопья снега. Эрвин заплакал.

Эрвин. Дура! Четыре года искал тебя! И вот... Воровка... проститутка...

Неожиданно он увидел чучело. Чучело машет руками. Это Джером в шинели офицера Красной Армии. Эрвин подбежал к Джерому.

Джером. Там шкаф, мы не заметили, в шкафу висело это...

Эрвин, обессиленный, замерзший, вошел в «свою дачу».

Дача. Утро

Эрвин подбежал к шкафу, открыл его, забрался в шкаф, сел на дно и захлопнул дверцу.

Джером. Ты что?

Эрвин. Тут тепло.

Джером, босой, в шинели офицера Красной Армии, ходит вокруг шкафа.

Голос Эрвина. Джером, знаешь, кто эта Соня?

Джером. Кто?

Голос Эрвина. Та девочка из музыкальной школы в Зубах, которую я потерял...

Джером. Теперь ты ее нашел...

Джером открывает дверцу шкафа.

Джером. Пусти, я погреюсь.

Шкаф и два замерзших американца.

Голос Джерома. Ты полюбил замечательную девочку...

Голос Эрвина. Молчи, Джером...

Поселок Вишня. День

Двое идут по снегу. Эрвин, прорезав дыру в брезенте и просунув голову в эту дыру, сотворил что-то вроде испанского плаща, также он обошелся с картиной «Ленин и Сталин, сидящие в соломенных креслах на даче в Горках». Сверху на плечи накинут полосатый матрац. На голых ногах — сандалии. Джером в офицерской шинели. На ногах — брезентовые портянки. На голове — женские трусы, найденные под матрацем в последний момент перед выходом с дачи.

Джером. Видел бы нас генерал Эйзенхауэр!

Они идут быстрым шагом. Мимо магазина, на дверях которого замок, мимо статуи Сталина, на голове которого снежная глыба, мимо замерзшего пруда. Мимо телефонной будки, в которую они влезали погреться. Два чучела идут и хохочут.

Калифорния. Кафе. День

У игрального аппарата стоит старый Эрвин Паркер. Он потянул ручку аппарата. Картинки выстроились удачно — три вишни в ряд. Посыпались жетоны. Старый Эрвин пишет на листке. Джон поднял фотоаппарат и «щелкнул» отца, смеющегося у игрального аппарата. Фотография Эрвина Паркера с пригоршней жетонов в руке.

Голос Джона. Эта фотография последняя. И этот мой приезд был последним. В тот

день мы продолжали бесцельно ездить, переезжая с одного шоссе на другое, останавливаясь в придорожных забегаловках, где папа пил, пьянел, спал, просыпался и боялся отпускать меня. Я слушал его истории, не думая о том, правдивы они или нет. В них я видел, как он убегает от своего одиночества... После его смерти, перебирая его бумаги, думая, что оставить, а что выбросить, я нашел заложенный в Библию женский локон с шелковистой ленточкой и инициалами «С. Ф.» и записи, где есть такая строчка: «Раз в жизни мне повезло, я любил Соню».

Городок Зубы. День

Пикап Американского Красного Креста едет по улицам городка Зубы.

Квартира Сони. День

Майор Эрвин Паркер звонит в дверь.

Она открывается, на пороге стоит Ленин.

Ленин. А, американец!

Эрвин. Здравствуйте!

Ленин. Куда пропал?

Эрвин. В Москву переехал. Там теперь работаю...

Ленин. Входи.

Они идут по коридору с висящими на стенах велосипедами, натыкаются на старые сундуки. Здесь все, как в прежние времена. Бегают кошки. На кухне Ленин усаживает Эрвина и достает бутылку водки, квашеную капусту. Быстро разливает водку.

Эрвин. Скажите, где Соня?

Ленин. Соня? Девочка в тюрьму попала!

Эрвин. В тюрьму?

Ленин суетится, желая еще что-нибудь раздобыть на закуску.

Ленин. Уехала к брату в Хиву, там убила узбека. Сидела четыре, нет, пять лет. Выпустили. Приезжала сюда. Жалко было на нее смотреть... Уехала в Москву.

Эрвин. А где в Москве найти ее?

Ленин. Ты все ищешь... Я не знаю, здесь комнату у нее отобрали... А там, где она, Бог ее знает. Вот две ракушки...

Ленин снимает с буфета две большие морские ракушки.

Ленин. Если найдешь, отдай. Она забыла взять...

Московский Большой театр. Вечер

Великолепный зал Большого театра. Зрители смотрят на сцену. Поют оперу «Орфей» Монтеверди. Среди зрителей — Эрвин Паркер. Он смотрит в театральный бинокль. Внимание его привлекает живая статуя, стоящая в глубине сцены. Женщина стоит неподвижно на постаменте. В длинноногой стройной фигуре, в лице статуи он угадывает Соню Филипову.

В правительственной ложе сидит товарищ Берия — нарком внутренних дел СССР. Нарком тоже смотрит на сцену. Но вряд ли его внимание привлекает статистка, которая даже не поет, а стоит бездвижно, изображая парковую скульптуру. В свите наркома мы узнаем генерала Колошина.

Эрвин Паркер продолжает неотрывно смотреть в бинокль на статую. Статуя стоит, не шелохнувшись.

«Звезды» Большого театра поют «Орфея» Монтеверди.

Служебный вход Большого театра. Ночь

Ранняя весна. Театральный разъезд. Отъезжают машины наркома и его свиты. Расходятся зрители. Эрвин Паркер стоит у служебного входа. Вот — Соня Филипова. Она в том же пальто и шляпке, в которых была на даче. Ее замечает Эрвин. Она идет к трамвайной остановке, садится в трамвай. Эрвин заскакивает на ходу.

Ночной трамвай полон недавних театральных зрителей. На женщинах нарядные одежды. Много лисьих накидок. Между лисьими головами, глядящими стеклянными глазами, пробирается Эрвин. Останавливается у Сониного затылка.

Эрвин. Здравствуйте, Соня!

Только в первое мгновение в глазах Сони — испуг, но тут же она, ткнув Эрвина в грудь, говорит.

Соня. А, американец! Вы мне очень нужны! Достаньте пенициллин!

Эрвин. Пенициллин?

Соня. Девочка Люся больна. Ей очень нужен пенициллин.

Московский дом Сони. Ночь

Большая комната. На веревках сушится белье. Соня срывает, кидает на стол квадраты белых простыней, наволочек, полотенец. На диване сидит Эрвин.

Соня. Девочка глупая, нашла на дворе куклу, вмерзшую в лед. Не могла ее вытащить. Стала ладошками топить лед... Ну, и воспаление легких...

Эрвин. Ваша дочь?

Соня. Нет. Здесь жил профессор ботаники Ашкенази Соломон Львович. Его арестовали как врага народа. Жена бросила девочку, куда-то уехала. Я за девочкой присматриваю.

Соня снимает прищепку, скидывает простыню.

Соня. Что вы смотрите? Злитесь? Я же сказала вам, я — воровка, этим зарабатываю на жизнь. Хотите, арестуйте меня... Хотите, пожалуйста... Только пенициллин...

Эрвин. Я принесу пенициллин.

Соня. Ну и хорошо, принесите. Я вас отблагодарю.

Эрвин. Как?

Соня. Дам вам мою любовь.

Эрвин. Вы так говорите, будто любовь — это банка варенья.

Соня засмеялась.

Соня. Как вы хорошо сказали, любовь — это банка варенья...

Эрвин тоже засмеялся...

Соня. Вы любите варенье?

Эрвин. А вы?

Соня. Нет.

Соня вышла в комнату рядом. Там постель, на которой лежит маленькая девочка. На подушке, рядом с головой девочки, старая кукла со стеклянными, немигающими глазами, со стертым личиком. Девочка тихо стонет. Соня смотрит на девочку, потом быстро возвращается в большую комнату.

Соня. Идите, Эрвин... Или пенициллин... или милиционер...

Эрвин встает с дивана. Надевает пальто.

Эрвин. Или банка варенья?!

Ресторан гостиницы «Метрополь». Вечер

Огромный, в позолоте, зал ресторана. Здесь кутят дипломаты, торговцы, местные и международные спекулянты. Во время войны под крышей гостиницы «Метрополь» собирались военные миссии союзников — американцев, англичан, французов. Здесь же и советские высокие военные чины, приехавшие с фронта в командировку. Здесь аристократическая элита Москвы — музыканты, литераторы, актеры. И обязательно работники НКВД. И, конечно же, красивые женщины, молодые, модно и одинаково красиво одетые — на плечах лисьи накидки, туфли на подошве из пробки, крепдешиновые платья с глубокими декольте, волосы, уложенные в локоны и коки. На эстраде играет джаз-оркестр. Соня с лисой на шее, но не в крепдешиновом платье, а в простом. С мушкой у губы, без вульгарного грима времен ограбления на даче, входит в ресторанный зал под руку с Эрвином Паркером. Они садятся за столик, где пьют работники Американского Красного Креста. Удивленный Джером смотрит на Соню. Переводит взгляд на Эрвина, тот улыбается.

Эрвин. Это Соня.

С Соней здороваются, ей представляются. Она всем кивает в ответ.

Джером. Мы знакомы...

На эстраду выходит рыжеволосая пышногрудая певица. Это Наташа Русинова. Соня узнает свою давнюю подругу. Сегодня — день неожиданных встреч. Дирижер оркестра объявляет: «Натали споет нам «Чатануга-чучу!» Оркестр играет мелодию из фильма «Серенада Солнечной долины». Натали поет, ловко движется по эстраде, копируя американских певцов из фильма. Оркестр ей подпевает. Завершив пение под аплодисменты, Натали сходит со сцены и быстро удаляется из зала.

Натали быстро идет по красной ковровой дорожке мимо пальм, бронзовых скульптур, мимо молодых бесцветных мужчин, явно не случайно гуляющих по коридору. В глубине коридора Натали открывает дверь.

Гостиничный номер. Вечер

Малиновый бархат, старинная мебель, зеркала, гора пустых бутылок из-под шампанского.

Н а т а л и. Александр Сергеевич!

Натали вбегает в спальню, где на широкой кровати, в брюках галифе, синей майке лежит мужчина, лицом к стене. Мужчина поворачивается. В нем мы узнаем генерала Александра Сергеевича Колошина.

К о л о ш и н. Что случилось, Натали?

Лицо у генерала мятое, но тело — борца-тяжеловеса, собранного из тяжелых упругих мышц.

Н а т а л и. Дорогой генерал! (*Натали смеется.*) Должна вас обрадовать...

К о л о ш и н. Я тебе говорил — когда сплю, не буди меня... Что случилось?

Н а т а л и. Соня!

К о л о ш и н. Где?

Н а т а л и. Внизу в ресторане...

Колошин встал, подошел к вешалке, снял генеральский китель, вошел в ванную.

Натали слышит, как он с шумом выпустил газы из себя. Натали хихикнула при этом.

Застегивая генеральский китель, Колошин сел на стул. Поднял сапоги, дал знак Натали помочь надеть их.

Н а т а л и. Нализался?

К о л о ш и н. Нализался... Крепко.

Они вышли из гостиничного номера.

Ресторан гостиницы «Метрополь». Вечер

Оркестр играет веселую мелодию «Брызги шампанского». На паркетном полу кружатся танцующие пары. Все стараются танцевать нарочито театрально, дамы прижимаются к кавалерам, кавалеры делают резкие па, перекидывая дам с одной руки на другую. Такие танцы входят в моду. А в «Метрополе» все на волне московской моды. Только одна пара — генерал Колошин и Соня Филипова — диссонанс в раскованном, веселом танцевальном топтании. Генерал напряженно смотрит в лицо Сони.

К о л о ш и н (*шепчет*). Очень хорошо. Очень хорошо.

Соня смотрит в сторону.

Московский дом Сони. Утро

На подушке голова Эрвина и голова Сони. Соня открывает глаза и смотрит на потолок, потом просовывает руку под подушку, достает морскую раковину, подносит ее к уху.

С о н я. Дзинь! Дзинь!

Эрвин открывает глаза, просовывает руку под подушку. Достает вторую раковину, подносит к уху.

Э р в и н. Алло!

С о н я. Попросите, пожалуйста, Эрвина!

Э р в и н. Эрвин слушает...

С о н я. Это я, Соня.

Эрвин улыбается. Он не смотрит в сторону Сони, голова которой прижалась к его голове. Они говорят «по телефону».

Соня. Вчера было так хорошо!

Эрвин. В ресторане?

Соня. В ресторане плохо. Когда пришли сюда... очень хорошо.

Эрвин. Правда?

Соня. Да, Эрвин.

Эрвин. Я люблю тебя!

Соня. Ты хороший, Эрвин. Но я боюсь...

Эрвин. Кого?

Соня. Генерала!

Эрвин. Не бойся генерала, не бойся наркома... Никого не бойся, когда я с тобой.

Соня. Вчера я тебе все рассказала, ты так хорошо меня слушал, Эрвин, но ты не знаешь, какие это страшные люди...

В другой комнате всхлипнула девочка. Соня откинула морскую раковину, поднялась, голая пошла в другую комнату. Эрвин тоже встал. Надел рубашку, пошел за Соней.

Девочка спит. Лицо спокойно. Рядом кукла.

Соня. Это она во сне, пошли...

Эрвин. Я должен идти, Соня, никого не бойся...

Эрвин обнимает Соню, целует ей грудь, живот, становится на колени, целует пах...

Соня. Иди, Эрвин...

Калифорния. Кафе. День

Старый Эрвин Паркер, хлебнув виски, говорит.

Эрвин. А знаешь, как я помирился с Полем Робсоном?

Сцена любительского оперного театра в городке Зубы. Вечер

Открывается занавес. На сцену выплывает гигантский фанерный корабль. На корабле стоят люди в средневековых нарядах.

Голос старого Эрвина. Ставили «Отелло» Верди. Поль Робсон крепко пил в это время. Страшно пил... В день премьеры он потерялся. Нигде не могли найти его. Зрители собрались, сам нарком пришел. Что делать? В последнюю минуту позвонили: «Робсон пьяный в вокзальном буфете спит». Поехали за ним — надо спектакль начинать!

Фанерный корабль медленно плывет. Останавливается. По трапу сходят средневековые пассажиры.

Голос старого Эрвина. На этом корабле должен был приехать в Венецию Отелло, но его только-только везли с вокзального буфета. Мы, актеры, сошли с корабля и ходим по сцене взад-вперед. Не знаем, что делать. Время идет. Тогда я сымпровизировал монолог...

Один из гуляющих по сцене (это Эрвин Паркер) громко декламирует.

Эрвин. Венецианцы! Вы напрасно ждете Отелло — на этот рейс он опоздал. Прибудет следующим рейсом.

Гигантский корабль отплывает обратно в кулисы. Там одевают пьяного Поля Робсона. Он опускает голову в ведро с водой, чуть приходит в себя. Становится на корабль, и тот снова выплывает на сцену. Черный мавр в белом жабо, черный пьяный гигант начинает петь. В руках у него букет белых роз для Дездемоны. Зал рукоплещет. Отелло подходит к Эрвину и шепчет.

Поль Робсон. Спасибо, ты верный друг.

Вручает букет Дездемоне.

Фасад московского дома Сони. День

К подъезду дома подъезжает машина. Из нее выходит Натали Русинова. Открывает заднюю дверцу машины, достает большой букет белых роз. Встряхивает цветы. Входит в подъезд.

Московский дом Сони. День

Натали входит в темный коридор, вручает букет роз растерявшейся Соне, смеется.

Н а т а л и. Смешно, да? Я привезла тебе цветы. Это от Александра Сергеевича!

Натали входит в комнату, осматривается.

Н а т а л и. Как ты живешь в этой дыре? Ай-ай-ай... Посмотри на меня.

Натали оглядывает Соню.

Н а т а л и. Ноги те же самые, жопа ничего, грудь тоже ничего, но кожа на лице никуда не годится, руки... Скажи своему американцу, чтобы он французский крем тащил... И вообще, тебя надо купать в молоке. Будешь ходить в «Метрополь», все будет о'кей. А сейчас поехали... Генерал ждет!

С о н я. Я не могу, у меня девочка болеет...

Н а т а л и. Что за девочка? Твоя?

С о н я. Да.

Н а т а л и. В лагере заимела?

С о н я. Про лагерь откуда знаешь?

Н а т а л и. Все знаю... Девочку не с кем оставить?

С о н я. Есть соседи, но они только вечером дома.

Н а т а л и. То, что с американцем водишься, это хорошо... Александр Сергеевич давно хотел с ним познакомиться. Но он какой-то тихоня. Чем он занимается? Красный Крест?

С о н я. Натали, может, ты заберешь цветы и уйдешь?

Н а т а л и. Нет. Цветы я не заберу. Вечером приедет машина и заберет тебя в «Метрополь».

Большой театр. Вечер

Поют «Чио-Чио-сан». Эрвин и Соня сидят в зрительном зале. Белотелая примадонна поет арию, которую пела Соня на выпускном концерте музыкальной школы города Зубы. Соня слушает и тихонько напевает про себя.

Московский дом Сони. Ночь

Эрвин заводит электрический патефон, кладет пластинку. Вновь — «Чио-Чио-сан». Из комнаты, где лежит Люся, раздается голос Сони.

Г о л о с С о н и. Надо делать укол...

Эрвин входит в соседнюю комнату.

Г о л о с С о н и. Она уже привыкла к твоим уколам.

Соня и Эрвин вновь в большой комнате.

С о н я. Слушай свой патефон, а меня оставь в покое...

Э р в и н. Соня, спой!

С о н я. Оставь меня в покое. Не пою я.

Э р в и н. Смотри, я даже принес кимоно — правда, оно мужское...

Эрвин радостно распахивает перед Соней огромное кимоно, которое он достал из бумажного пакета. Соня смеется.

С о н я. Сам надень. И сам пой.

Э р в и н. Умоляю, Соня.

С о н я. Нет, Эрвин.

Э р в и н. Просто надень... Ну, прошу.

С о н я. Нет, Эрвин.

Эрвин берет ее в объятия, снимает с нее платье. Соня не позволяет снимать комбинацию, но он и ее снял. Не выпуская из рук Соню, надевает на нее кимоно.

Э р в и н. Смотри, как красиво!

Подводит Соню к зеркалу.

Э р в и н. Давай сделаем японскую прическу.

Соня сама подобрала вверх волосы. Эрвин открывает дверцу буфета. Достает оттуда вилки и втыкает их в волосы Сони. Вилки стоят в густых Сониных волосах, как старинные японские гребни.

Э р в и н. А теперь пой!

Соня. Нет.

Эрвин. Я поставлю пластинку, она будет тихо играть, а ты...

Эрвин ставит пластинку, но сам же останавливает ее.

Эрвин. Сделаем японские глаза.

Он достает тушь из Сониной сумки и осторожно, неумело красит ей глаза. Соня смотрит на себя в зеркало и смеется. Глаза стали узкими.

Эрвин. Потрясающе! (*Целует Соню, объявляет.*) Пуччини. Ария «Чио-Чио-сан». Исполняет Соня Филипова, класс педагога... не помню какого...

Соня. Нечаева.

Эрвин вновь ставит иглу на пластинку. Вступает оркестр. Соня начинает петь. Эрвин садится на пол. Слушает ее с наслаждением. Начав неуверенно, постепенно Соня распевается. Пластинка ей помогает. Падает вилка из волос. Соня прекращает петь.

Соня. Это смешно, Эрвин!

Эрвин. Нет, Соня, ты замечательно поешь! Я смотрел на тебя и думал: «Мне страшно повезло, я встретил свою любовь».

Соня. Таких любовей у тебя будет знаешь сколько?

Эрвин. Замолчи.

Соня. Поедешь в Америку...

Эрвин. И убью Сталина, если он не отпустит тебя со мной.

Соня испугалась этой фразы.

Соня. Эрвин! Что ты говоришь! Если кто услышит...

Играет пластинка. Под музыку Пуччини идет серия фотографий: Эрвин и Соня на Красной площади. Эрвин, Соня и девочка в Парке Горького катаются на лодке. Эрвин, Соня, Джером, Стивен и еще кто-то сидят на траве в купальниках, с поднятыми стаканами и улыбаются в объектив. Эрвин и девочка Люся на чучеле белого медведя. Соня и Эрвин у колонн Большого театра. На всех фотографиях и Соня, и Эрвин счастливо улыбаются. И у прохожих, случайно попавших в кадр, лица радостные, приветливые, наивные, оживленные.

Только что кончилась война. Начинается новая счастливая жизнь.

Ресторан «Метрополь». День

На сцене ресторана смешно, неумело танцует чечетку девочка Люся. Эрвин стоит рядом, помогает ей. У самой сцены столик, за которым сидят американские офицеры, несколько советских офицеров, женщины, среди них — Соня. Эрвин указывает на Люсю и объявляет.

Эрвин. Мисс Ширли Темпл!

Офицеры смеются, аплодируют. Стивен, пьяный, держит бокал и говорит красивой голубоглазой женщине.

Стивен. В мире накопилось столько зла, абсурда, несправедливости...

Его перебивает пьяный советский офицер.

Офицер. Война кончилась. С ней конец злу, абсурду, несправедливости. Мы больше не противники, мы — союзники. Мы — друзья. Будет только мир... Дружба.

Выбивает чечетку девочка Люся. Эрвин повторяет ее движения. Получился дуэт неумелых чечеточников. Соня глядит на них. На сцене появляется Натали, и она на минуту присоединяется к чечеточникам, потом, потрепав по головке Люсю, спускается в зал, подходит к столу, где сидят американцы.

Натали. Соня, тебя можно на минутку?

Натали предлагают сесть за стол, но она, расточая улыбки, отводит Соню в конец зала, где усаживает ее и, сев сама, говорит.

Натали. Как ты можешь так жить?

Соня. Я живу так, как мне хочется.

Натали. Тебе хочется быть статисткой в Большом? Даже не статисткой, те хотя бы поют в хоре, а ты... Я смотрела на тебя, замазанная краской статуя. Сорок минут не двигаться — это же с ума можно сойти. Александр Сергеевич Колошин хочет помочь тебе... А ты отказываешься. Почему?

Соня. Мне ничего не надо. Мне очень хорошо.

Натали. Дальше носа своего ничего не видишь.

Соня неожиданно взорвалась.

Соня. А ты, Натали, дальше жопы своей ничего не видишь...

Натали. Ну, блядь, ты даешь!

Соня. Что надо тебе и твоему Колошину?

Натали. Колошину нужна ты...

Соня. Скажи генералу, пусть он свой генеральский хер натрет перцем и...

Натали. Осторожно, милая...

Эрвин ищет глазами Соню. Замечает ее в глубине ресторанного зала, за маленьким кругленьким столиком под пальмой. Соня и Натали, две красивые и изящные женщины с лисьими накидками на плечах, о чем-то тихо беседуют.

Натали. Не забывай, что он генерал НКВД.

Соня. Привет ему! Я пошла, меня ждет Эрвин...

Натали. Садись. Я еще не все сказала. Ты помнишь свой срок...

Соня. Какой срок?

Натали. За убийство...

Соня. Помню.

Натали. Когда-нибудь думала, почему его сократили...

Соня. Почему?

Натали. Колошин.

Соня. Колошин?! И что теперь?

Натали. Теперь он захочет натереть хер перцем и драть тебя, где и когда ему пожелается.

Соня. Понятно. Это все?

Натали. Все.

Соня. Привет генералу! Я пошла!

Соня поднялась. Отошла от пальмы, но тут же вернулась.

Соня. Скажи, а у генерала, что, проблема с девочками? Что это я ему так желаюсь?

Натали. Не знаю, Соня. Девочек у него тьма, но он тебя с того дня, когда мы голенькие, помнишь? С того дня любит, что ли?..

Соня молча слушает Натали, потом поворачивается и идет через весь зал к своему столу. Садится, берет руку Эрвина и держит ее, не отпуская. Девочка Люся, которой оркестрант дал барабанные палочки, бьет по барабану, издавая беспорядочные звуки.

Московский Большой театр. Вечер

Поют «Богему». Декорации Латинского квартала Парижа XIX века. Идет снег. Холодная ночь. В кафе ссорятся Марсель и Мюзетта. Статисты гремят стульями, топают ногами, изображая скандал, среди статистов — Соня. Она переворачивает стол, бьет стулом об пол. Марсель и Мюзетта поют. Мюзетта выливает недопитое вино на голову Марселя. В этом хаосе кто-то берет Соню за руку. Соня посмотрела на незнакомого человека.

Человек. Вас ждут в правительственной ложе.

Соня. Я играю.

Человек. Кончится эта сцена, поднимитесь наверх.

Правительственная ложа. Вечер

В ложе сидит генерал Колошин. Он один. Большое начальство в лице наркома внутренних дел сегодня не прибыло на спектакль. Открывается дверь, входит Соня. Колошин молча делает ей знак — «садись рядом». Соня садится в позолоченное кресло. Колошин молчит. Соня разглядывает сцену с непривычной точки.

Колошин. Если ты поедешь после спектакля со мной, взлетишь вверх. Очень высоко. Если — нет, упадешь. Очень низко. Выбирай!

На сцене бедный поэт Рудольф переживает разлуку со своей нежной возлюбленной Мими.

Колошин внимательно слушает грустную арию Рудольфа. Потом кладет руку во внутренний карман генеральского кителя, достает оттуда стручок красного перца. Рука застыла в воздухе. Кресло, где сидела Соня, пусто.

Московский дом Сони. Утро

Эрвин стоит у дверей. Соня прижалась к нему. Целует. Эрвин отводит ее руку со своей шеи, улыбается.

Эрвин. Соня, мне надо идти...

Соня. Побудь еще секунду, дай пришью пуговицу. Смотри, она болтается...

Соня бежит в комнату, тут же выбегает и поддевает иголкой висящую на кителе пуговицу.

Соня. Одну секунду.

Откусывает кусочек нитки, кладет ее на погон Эрвину.

Соня. Одну секунду. Это примета. Когда зашиваешь, надо ниточку повесить, чтобы невеста не сбежала... или жених.

Соня смеется. Ловко орудуя иголкой, она пришивает пуговицу.

Соня. За работу надо платить!

Эрвин целует Соню. Открывает дверь и выходит. Соня возвращается в комнату, слышит звонок, бежит открывать дверь. В дверях молодой военный. Грызет яблоко.

Военный. Привет, тетя!

Соня. Вам что?!

Военный (*весело*). Я тот самый фотограф Филя.

Соня. Не знаю Филю.

Военный. Как? Вас не предупреждали, что придет фотограф Филя? Странно?!

Военный бесцеремонно входит в квартиру, осматривается, заходит в комнату.

Военный. Где будете лежать с американцем, на кровати или на диване?

Соня. Зачем вы пришли?

Военный. Сфотографировать вас, когда вы будете трах-трах с американцем... Вам что, правда ничего не сказали? Странно?

Соня. Уходите, пожалуйста.

Военный. У меня, тетя, ваш адрес. Вы, тетя — наша, верно?! Работаете на нас, верно?! Мне надо несколько фотографий, как балуется американка в постельке. Чтобы взять его за что? За жопу! Называется это компрометирующие материалы. Мешать я, тетя, не буду. Просверлю вот в этой стенке дырочку и уйду, а вечером приду...

Соня (*взорвалась*). Откуда ты такой идиот взялся?

Военный постучал в стену, вышел в коридор.

Военный. Откуда я взялся? Оттуда, откуда и вы, тетя. Что, новенькая? Еще не ученая? Кто тут живет?

Военный указал на дверь соседней комнаты.

Соня. Никто. Убирайся, гадина, вон!

Военный ударил Соню по лицу.

Военный. Подбирай выражения и не ссорься со мной...

Военный прикрыл дверь соседней комнаты и заперся там. Слышен его свист и звук сверла. Военный вернулся в Сонину комнату. Посмотрел на дыру в стене. Остался доволен проделанной работой. Аккуратно собрал в ладонь кусочки отбитой штукатурки.

Военный. Я приду в шесть. Зайду туда (*указывает за стенку*), и молчок. А ты не туши свет, когда трах-трах, ладно? Или поиграйся с ним утром, сейчас солнышко рано встает...

Фасад московского дома Сони

Подъезжает черная машина. Из нее выходит Натали. И в этот раз она с огромным букетом цветов. Входит в подъезд.

Московский дом Сони

Натали входит в комнату Сони.

Натали. Ничего страшного не произойдет. Я понимаю, когда ты... ну, в позе, и когда мужчина в позе... Сверху, снизу — это ваша тайна. И неприятно, что на это смотрят, подглядывают, фотографируют... Но что поделаешь, «холодная война»...

Соня. Что за «холодная война»?

Натали. Прошлый раз я сказала, что ты дальше своего носа ничего не видишь. Ты стала кричать на меня. А ведь действительно ты ничего не видишь. Новая война началась, американцы сейчас не друзья, а враги.

Соня. Эрвин — враг?

Натали. Ты знаешь, чем занимается Эрвин? Он, как и президент Америки, думает, что СССР сегодня легко уничтожить...

Соня. Так он не думает!

Натали. Эрвин тебя любит, ласкает, но он не может любить и ласкать идею коммунизма...

Соня. Значит...

Натали. Он враг.

Натали подходит к стене, смотрит на дыру.

Натали. А это — наша борьба.

Соня. Какая борьба?

Натали. Я не знаю Филю, но все девочки из «Метрополя» спокойно позируют с нужными иностранцами...

Соня. Но я не девочка из «Метрополя». Эрвин для меня не «нужный иностранец», он человек, которого я люблю, и я не могу для Фили, для НКВД позировать с Эрвином.

Натали. Не для Фили и НКВД — для Родины...

Соня. Срать я хотела на такую Родину! Слышишь?! Срать!

Московский кинотеатр. Вечер

В маленьком кинозале сидят Эрвин и Соня. Соня прижалась к Эрвину, целует его в темноте. Эрвин кладет руку на плечо Соне и крепко прижимает к себе. Они смотрят на экран, где под звуки парадного марша на Мавзолей Ленина поднимается товарищ Сталин. Сталин ласково улыбается, машет рукой десяткам тысяч демонстрантов на Красной площади в день 1 Мая. За товарищем Сталиным идут партийные руководители страны Советов: Молотов, Каганович, Хрущев, Ворошилов. Вот народный комиссар внутренних дел товарищ Берия. Все они ласково улыбаются и приветствуют толпу. Толпа ревет от восторга. Тянет десятки тысяч рук в сторону вождей. Соня целует Эрвина.

Соня. Эрвин, я выйду на минутку...

Эрвин. Куда? Тебе что, нехорошо?

Соня. Нет, хорошо. Я сейчас вернусь.

Эрвин. Что с тобой?

Соня. Пустяки. Я, кажется, беременна.

Эрвин. Беременна?

Соня. Да. Американский бэби во мне поселился и мучает... Я сейчас, Эрвин.

Соня встает.

Эрвин. Я с тобой...

Соня. Не надо...

Соня проходит по ряду. Зрителей немного. Она легко выбирается меж узких рядов стульев. Оглядывается на Эрвина, улыбается ему и выходит из зала.

Сталин произносит речь с трибуны Мавзолея.

Фасад московского дома Сони. Вечер

Эрвин быстрыми шагами идет по улице. У подъезда стоит фотограф Филя. Он держит в руках чемоданчик, молча провожает взглядом вошедшего в подъезд Эрвина.

Эрвин звонит в дверь. Тишина. Эрвин звонит вновь долгим, протяжным звонком.

Калифорнийское шоссе. Вечер

По красивым пейзажам с холмами, виноградниками, ветряными мельницами несется машина Джона. Машина гудит, обгоняет колонну грузовиков. Заходит большой красный диск солнца.

Машина Джона. Вечер

Старый Эрвин смеется.

Эрвин. Я забыл тебе рассказать, чем кончилась история Ленина, который не мог писать...

Джон смотрит на отца.

Эрвин. Он же вылил шесть кружек пива на виду у сотен зрителей, так, да? Потом его посадили, и он шесть лет сидел. Представь себе, Ленин вернулся из тюрьмы, идет по улице, его встречает знакомый и говорит: «Как ты здорово обманул всех, наполнил клизму водой, спрятал ее под пиджак, шланг пропустил в брюки и лил воду, изображая, что писаешь...» Ленин чуть в обморок не упал... Представляешь, те, кто пустил про него слух, и тут оказались сильнее.

Провинциальный городок Зубы. Вечер

Окраина города. Зима. Двор церкви. Ходят люди с горящими свечками. Молятся. Старики, старухи. В церкви идет служба. В темном углу поет церковный хор. Среди поющих — женщина в черном мужском пальто. Это Соня Филипова. Голос ее, красивый, сильный, сливается со слабыми старческими голосами хористов. На церковном дворе ходит девочка Люся с белым петухом в руках.

Среди небольшого количества прихожан стоит Ленин. Он молится. Священник читает молитву. Прихожане становятся на колени, опускается и Ленин. Хор поет церковный гимн.

Дом священника. Вечер

За столом сидят священник, его жена, Ленин, Соня с большим животом, Люся. Тихая трапеза. На столе рыба, соленые огурцы, графин с водкой. Священник, пожилой человек, слушает нетрезвую речь Ленина.

Ленин. Лука — и ты, Соня,— я хочу, чтобы вы знали. Ко мне приезжали и спрашивали про Соню, где она... Они говорят — врешь, знаешь, а я сказал, не знаю, они говорят — ее видели в Зубах, я сказал, я не видел, они мне — по зубам, врешь, сука...

Священник. Федор...

Ленин. Извини, святой отец, я хо́тел сказать, что они все знают...

Соня. Может, мне уехать куда?

Священник. Нет, Соня! В моем доме тебе мир и покой. Только петь не надо, хорошо?

Соня изменилась в лице.

Священник. Что случилось?

Жена священника посмотрела на Соню, поняла.

Жена священника. Началось...

У Сони начались схватки. Жена священника подхватила ее, вывела в спальню.

Жена священника. Горячую воду, много воды...

Священник и Ленин, растерянные, в таких случаях теряется каждый мужчина, ставят на печь тазы и ведра с водой. Слышны крики Сони. Священник идет к спальне. Жена останавливает его.

Жена священника. Идите в церковь... Я сама со всем справлюсь. Вы мне не нужны.

Церковь. Ночь

В пустой холодной церкви стоят священник и Ленин. Священник громко молится. Ленин повторяет за ним слова молитвы.

Входит девочка Люся.

Лю́ся. А у нас мальчик родился!

Церковь. День

Та же церковь, но в дверях ее видна летняя трава, листья деревьев. Крестят маленького американца. После крещения вешают ему на шею медный крестик.

Двор церкви. День

Въезжает машина. Из нее выходит военный с большим букетом цветов. Он обходит лужи, входит в дом священника.

Дом священника. День

Военный с цветами смотрит на Соню.

Военный. Это вам от Александра Сергеевича Колошина. Он вас помнит и ждет...

Соня. Что я должна делать?

Военный. Поехать со мной, сейчас же.

Соня оставляет военного стоять в прихожей, идет в комнату, где в люльке спит мальчик. Соня собирает вещи. Жена священника причитает.

Жена священника. Луки нет! Надо же было ему уезжать! Что делать? Луки нет... Не бери дитя, оставь.

Соня смотрит на старую женщину.

Соня. Оставлю, оставлю. О нем никто не знает. Так будет лучше.

Соня достает из ридикюля фотографию, где она с Эрвином на Красной площади на фоне Мавзолея Ленина.

Соня. Это его отец. Если что, сообщите ему о сыне. Его звать...

Жена священника. Знаю, детка, знаю... Эрвин Паркер.

Соня. А Люся?

Жена священника. И Люсю оставь. С Богом езжай, и с Богом возвращайся.

Московская квартира Сони. День

В квартире все, как было до побега. Соня нашла те самые дырочки, заглянула в них. Какой-то человек сидит за столом и ест лук. Грызет с наслаждением большую головку лука. В коридоре раздался телефонный звонок, человек положил лук и вышел. Потом постучался в дверь Сони.

Голос. Вас к телефону.

Соня вышла в коридор, подняла трубку.

Соня. Слушаю!

Голос в трубке. Есть у вас что-нибудь приличное надеть?

Правительственная ложа Большого театра. Вечер

На сцене поют «Чио-Чио-сан». В ложе сидят генерал Колошин и Соня. На Соне приличное платье из крепдешина, то самое, в котором она когда-то была привезена на дачу генерала НКВД. Платье чуть узко. Годы девичье тело превратили в женское. Грудь с трудом умещается в маленьком вырезе. На шее нитка жемчуга. Колошин смотрит на Соню. Соня смотрит на поющую мадам Баттерфляй.

Колошин. С твоим голосом, к которому ты так безответственно относишься, с твоим талантом, который ты...

Соня. Александр Сергеевич, что вам от меня надо?

Колошин. Я хочу тебя, Соня.

Соня засмеялась.

Соня. Только и всего?

Большой и грузный красавец в белом кителе с золотыми погонами генерала НКВД молча смотрит на смеющуюся женщину.

Колошин. Да, Соня. Я хочу тебя с того дня, когда увидел, как ты упала на паркет.

Соня. Голая...

Колошин. Я не могу забыть...

Соня. Хотите меня вновь увидеть голой? Это так просто!

Соня поднялась и неожиданно ловко стянула с себя платье, за платьем комбинацию. Колошин вскочил, пытаясь остановить ее. Соня отпрыгнула, освободила свое тело от лифчика и трусов.

Зрительный зал Большого театра. Вечер

Звуки и голоса привлекли внимание зрителей. Правительственная ложа, где иногда сидел сам генералиссимус Сталин, всегда была под пристальным вниманием зрителей. Сейчас там происходило что-то крайне неприличное. Мелькнула обнаженная женщина. Потом раздался громкий голос генерала Колошина: «Оденьтесь!», потом вновь появилась обнаженная женщина, которая сбросила платье вниз, в зрительный зал. Женщина встала у бархатного барьера, вцепилась в него руками и смотрела на сцену, где пела безутешная мадам Баттерфляй. Такой ее увидел Эрвин Паркер. Он, как и все в зале, обернулся на правительственную ложу. Ему померещилась в мелькнувшей женщине Соня. Он приложил к глазам маленький перламутровый театральный бинокль и увидел голую, безрассудную, отчаянную свою «единственную любовь».

Правительственная ложа Большого театра. Вечер

Боясь показаться перед зрительным залом, генерал Колошин шепчет Соне.

К о л о ш и н. Уйди, сука! Не позорь меня.

Говорит он это механически, обалдевший от неожиданной выходки своей спутницы, не зная, что предпринять в этой кошмарной ситуации. Потом сообразил, открыл дверь и позвал постоянную охрану правительственной ложи. Вошли два рослых офицера. Так же обалдело, как и генерал, они смотрят на голую генеральскую спутницу.

К о л о ш и н. Возьмите ее!

Офицеры отцепили Сонины руки от барьера, поволокли к выходу. Колошин прошептал.

К о л о ш и н. Ну что ж, американская блядь!..

Больше ничего не сказал, ударил Соню.

Зрительный зал Большого театра. Вечер

В зале суматоха. Ряды встали. Всем любопытно, что происходит в правительственной ложе. На нее смотрят музыканты из оркестровой ямы. Смотрит дирижер. Смотрят певцы, поющие «Чио-Чио-сан». Эрвин Паркер бежит меж рядов. Катится маленький перламутровый бинокль, выпавший из его рук.

Служебный вход Большого театра. Вечер

Выводят Соню. Ее одели в какой-то наряд из театрального гардероба, чтобы скрыть наготу. У дверей стоит арестантская машина, срочно присланная из управления НКВД. Толпу зевак оттесняют работники органов. Генерал Колошин садится в свой огромный лимузин. Эрвин Паркер протискивается к генералу.

К о л о ш и н. Уйди отсюда, падло!

Колошин сел в лимузин, Эрвин рванулся к Соне.

Э р в и н. Соня!..

Соня увидела Эрвина. Беззвучно улыбнулась. Ее затолкали в машину.

Соня Филипова навсегда исчезла из жизни Эрвина Паркера.

Международный матч боксеров США — СССР. Вечер

В огромном спортивном зале стоит ринг, на который направлены лучи софитов. Развеваются американские и советские флаги. В центре ринга бьются два средневеса. Это одна из боевых пар организованного в 1948 году первого международного матча боксеров-любителей США — СССР.

Черный американский боксер пытается пробить глухую защиту советского боксера. Мощные удары следуют один за другим. Но вот советский наносит свой удар. Он незаметный, но чувствительный для американца. На мгновение американец остановился, опустил руки, этим воспользовался советский. Шквал ударов сбил с ног американца. Рефери открыл счет. Удар гонга спас положение, черного подняли с пола секунданты...

Банкет по поводу боксерского матча США — СССР. Вечер

В гостинице «Метрополь» в ресторанном зале много гостей. Американские и советские спортсмены, чиновники от спорта, военные, красивые женщины. Многие лица должны быть нам знакомы — мы не раз уже видели праздничные столы ресторана «Метрополь». Поет рыжеволосая красавица Натали Русинова.

Эрвин Паркер идет вдоль сцены, идет по коридору, заходит в дверь, на которой нарисован силуэт мужчины.

Туалетная комната ресторана «Метрополь». Вечер

Зеркала, белые кафельные стены. У писсуара Эрвин замечает знакомую фигуру. Фигура оборачивается — это генерал Колошин. Увидев Паркера, Колошин улыбнулся и, почувствовав замешательство американского майора, жестом радушного хозяина пригласил.

Колошин. Не стесняйтесь, майор...

Эрвин подошел к соседнему писсуару.

Колошин. Читал в газете «Правда»...

Эрвин молчит.

Колошин. О русских девках, которые выходят замуж за иностранцев...

Эрвин молчит.

Колошин. Кончилось их блядство. Вышел закон. Никаких браков с иностранцами.

Эрвин. Почему «блядство»?

Колошин. Вы думаете, «любовь»?.. Нет, майор, «блядство». Их цель уехать из России, изменить Родине ради западной сладкой жизни... Так что вы должны быть мне благодарны... Я вас избавил от одной такой бляди...

Колошин засмеялся. Весело, с хохотком. Он отошел от писсуара, подошел к зеркалу. Подставил руки под теплую струю из-под крана. Увидел в зеркало подходящего Паркера и...

Страшной силы удар отбросил голову генерала к зеркалу, второй удар бросил генерала на кафельный пол туалета. Все произошло быстро и крайне неожиданно. Колошин потерял сознание.

Эрвин стоит над генералом и моет руки. Потом потянулся к полотенцу, тщательно вытер руки и пошел к выходу...

Колошин. Паркер!

Эрвин обернулся. Генерал тяжело вставал с пола.

Эрвин. Вы хотите мне еще что-то сообщить?

Колошин. Да, Паркер. Бить без предупреждения не очень хорошо. У вас сильные кулаки, поэтому давайте мы сядем в машину и поедем куда-нибудь...

Эрвин. Зачем?

Колошин. Сегодня день американо-советского бокса...

Эрвин. Согласен. Вы и я, одни...

Колошин. О'кей!

Эрвин. О'кей!

В машине. Вечер

За рулем сидит Александр Сергеевич Колошин. На заднем сиденье Эрвин Паркер. В окнах видна набережная Москвы-реки. Машина сворачивает к Парку Горького, едет по аллеям, к местам, что зовутся Нескучным садом. Машина останавливается.

Нескучный сад. Вечер

Из машины выходят Колошин и Паркер.

Эрвин замечает вторую машину, которая стоит невдалеке с потушенными огнями. От машины отходят две фигуры. Они подходят к генералу.

Колошин. Дорогой майор, сколько вы весите?

Эрвин. Какое это имеет значение? Вы предложили мне драться один на один... Зачем эти люди?

Колошин. Вы весите килограмм восемьдесят, а я сто пятнадцать.

Эрвин. И что?

Колошин. Большая разница в весе...

Подошедшие стали рядом с генералом. В одном из них Эрвин узнал советского боксера, который дрался сегодня на ринге. Боксер в военной форме, то ли лейтенант, то ли капитан, в темноте не разглядеть звездочки на погонах.

Колошин. Чтобы все было справедливо, я ставлю вас в паре с моим другом...

Эрвин засмеялся.

Эрвин. Браво, генерал...

Эрвин не успел досмеяться, получил сокрушительный удар в челюсть. Пролетев метра два-три, он упал в кусты. Слышен голос Колошина.

Колошин. Так быстро? Неинтересно! Вставайте, Паркер!

Эрвин пытается встать, схватившись за ветки куста, он поднял свое тело.

Колошин. Еще раунд?

Эрвин молча кивнул головой. И неожиданно для всех, и для Колошина в первую очередь, Эрвин головой врезался в подбородок генерала и так сильно, хлестко, что генерал, как подкошенный, рухнул на траву. С ним же упал Эрвин. Чемпион по боксу схватил Эрвина за ноги и оттащил от генерала. Потом поднял Эрвина и ударил. Одной рукой он держал американца, не давая ему возможности упасть, другой бил его, бил, бил...

Бывшая квартира Сони в городе Зубы. Ночь

В темном коридоре раздается ночной звонок. Выходит заспанная толстая женщина, в ночной рубашке, поднимает телефонную трубку.

Голос в трубке. Попросите Федора!

Женщина. Ты что, рехнулась?! Который сейчас час?!

Голос в трубке. Зовите! Это НКВД! Москва!

Женщина. Сейчас. Он пьяный, как мертвец.

Голос в трубке. Будите мертвеца!

Толстая женщина идет к дверям, стучится, открывает их.

Комната Федора. Ночь

Толстая женщина включает свет. Множество фотографий Ленина на стенах комнаты: Ленин, раненный выстрелом Фаины Каплан, Ленин в Смольном разговаривает с часовым, Ленин у карты ГОЭЛРО и другие Ленины...

Федор спит на полу. Храпит под своими изображениями. Толстая женщина расталкивает его. Бьет ногой не больно, но чувствительно. Пьяный Ленин открывает глаза.

Толстая женщина. Вставай! К телефону! НКВД!

Ленин. НКВД?!

Толстая женщина. Из Москвы.

Ленин встает, качаясь, держась за стенку, выходит в коридор, берет трубку.

Ленин. Алло!

Голос в трубке. Дядя Федор, это Наташа Русинова, помните меня? Я подруга Сони, приходила к вам до войны. Наташа...

Ленин. Да, помню... помню... Что случилось?

Голос в трубке. Соню арестовали! Спрячьте ее сына!

Ленин. Какого сына?!

Голос в трубке. Вы знаете, какого!.. А лучше, если привезете его в Москву и отдадите отцу...

Ленин. Ты — НКВД?

Голос в трубке. Нет, дядя Федор, я Наташа Русинова!

Посольство Соединенных Штатов Америки. День

На ветру развевается звездно-полосатый флаг. В арку посольства въезжают и выезжают машины. Недалеко от арки под деревом стоят двое. Ленин и священник, одетый в потертый пиджак с неумело повязанным галстуком. Ленин и священник смотрят на машины, на людей, входящих и выходящих из посольства.

Ленин. Где ж этот чертов американец?

Священник. Помнишь школьную песенку: «Один американец засунул в жопу палец...»

Ленин. Святой отец, вы что?!

Священник. То, что устал ждать...

Ленин. Вот он идет!

Священник. Где?

Ленин. В очках...

Священник. Слава Богу.

Ленин. Слава Богу. Пойдем за ним, здесь встречаться опасно.

Высокий священник в коротком мятом пиджачке и Ленин в аккуратном ленинском наряде, в галстуке в горошек идут за Эрвином Паркером, не упуская его из виду. В сквере они решили подойти к нему.

Улочка Москвы. Вечер.

Старая гостиница. Стоит пикап Американского Красного Креста. Из гостиничного подъезда выходят священник и Ленин, они несут большую сумку. Открывают дверь пикапа, кладут сумку на заднее сиденье. Прощаются с Эрвином. Пикап трогается.

Священник. С богом!

Священник и Ленин провожают взглядом пикап, который выезжает на набережную Москвы-реки и исчезает.

Отъезд Поля Робсона из Москвы. День

У трапа самолета толпа. Мы уже видели эти кадры. В руках великого певца множество цветов. Поль Робсон поет знаменитую песню. Поет по-русски.

Поль Робсон. «Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек,
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек...»

Толпа провожающих поет вместе с Робсоном. В толпе — Эрвин, Джером, Стивен.

Несут багаж певца. Чемоданы, ящики, сундуки... Поль Робсон плачет, прощаясь с великой страной, с народом, который так его любит, ценит и уважает. Поль Робсон бросает в толпу цветы.

Голос Джона. В воздухе Поль Робсон вынул меня из тайника и держал на коленях. Я не просыпался. Маковый отвар оказался сильным средством...

Салон самолета. День

Голос Джона. Перед посадкой в Нью-Йорке Поль Робсон вновь упаковал меня в ящик из-под мыла и запер в сундук. Так я тайно пересек американскую границу, как в начале полета — русскую. «Слава Богу!» — облегченно вздохнул Поль. Как бюрократам объяснишь, откуда ребенок!

Калифорнийское шоссе

Едет машина Джона. Солнце исчезает за холмами. Наступили сумерки. Машина подъехала к дому Эрвина Паркера. Из машины вышел старик. Джон обнял отца.

Джон. Папа, тебя проводить?

Э р в и н. Нет, мальчик... Я тебе хотел дать одну вырезку из газеты про тигра, который ночью прыгнул в окно к одной девушке... но ты спешишь... Езжай. В другой раз...

Джон поцеловал отца. Сел в машину. Машина развернулась и выехала на шоссе.

Старый Эрвин стоит и смотрит на отъезжающую машину.

Г о л о с Д ж о н а. Из папиных глаз скатилась слеза. Я хотел остановить машину, подойти к нему и сказать: «Папа, я люблю тебя», но не сделал этого... Сейчас, когда папы нет, я очень жалею, что не выслушал его историю про тигра, который прыгнул в окно к девушке...

Городок Зубы. 1 Мая 1990 года. Утро

Улицы городка Зубы полны демонстрантов. Все стоят, ждут начала праздника; в руках — знамена, портреты, некоторые новые лица, не похожие на те, что несли демонстранты 1940 года.

Разве что Карл Маркс, Энгельс, Ленин — из старых. В толпе демонстрантов — Джон Паркер. Он похож на своего отца Эрвина. Та же фигура, та же походка.

Джон разглядывает демонстрантов. Его внимание привлекает грузовик, увитый красными бумажными цветами. На кабине грузовика Ленин с вытянутой вперед рукой.

Джон подходит к грузовику, становится на подножку, осторожно дергает за штанину вождя, спрашивает.

Д ж о н. Федор?!

Л е н и н. Федор!

Джон удивлен. «Ленин» выглядит гораздо моложе тех лет, что должны ему быть, если это тот самый Федор.

Д ж о н. Скажите, вы знали такую Соню Филипову?

Л е н и н. Соню... Которая от американца ребенка прижила?

Д ж о н. Да, да. А американца помните?

Л е н и н. Как же, пили не раз.

Джон рассмеялся.

Д ж о н. Я их сын.

Ленин присел на корточки.

Л е н и н. Ты тот ребенок, которого я в сумке в Москву вез?

Д ж о н. Я...

Ленин опустил ногу на капот грузовика. Спрыгнул на землю. К Ленину подбежал человек с красной повязкой на рукаве пиджака.

Ч е л о в е к. Ты что, охренел, Федор?

Л е н и н. Отстань, еще час стоять будем. Ко мне такой человек приехал...

Ленин обнял Джона. Смотрит на него с изумлением.

Л е н и н. Из Америки?

Д ж о н. Из Америки.

Ленин оборачивается к человеку с красной повязкой.

Л е н и н. Видишь, из Америки приехал. Пошли...

Ленин выводит Джона из толпы демонстрантов.

Л е н и н. У меня бутылка с собой. Зайдем в подъезд, разопьем. Как я рад! Тебе сколько лет... Сам скажу... Сорок четыре? Да?!

Д ж о н. Сорок четыре. А сколько вам?

Л е н и н. Я древний. Как ворон.

Д ж о н. Но вы так выглядите...

Л е н и н. «Живее всех живых».

Д ж о н. Это Маяковский сказал о Ленине.

Л е н и н. Верно.

Ленин завел Джона в подъезд.

Подъезд дома. Утро

Темный подъезд с большим пыльным окном. Ленин достает бутылку, ставит ее на подоконник, откупоривает.

Л е н и н. За тебя. Я так рад. Как отец?

Д ж о н. Он умер.

Л е н и н. Жаль. Все умирают. Только я... Как ворон.

Выпил из горлышка, передал бутылку Джону.

Л е н и н. Обо мне отец рассказывал?

Д ж о н. Рассказывал...

Л е н и н. А мама у тебя была замечательная! Царство ей небесное...

Ленин вновь приложился к бутылке.

Л е н и н. А чем ты занимаешься?

Д ж о н. Пишу книжки. Вот, о папиной русской жизни хочу написать... Он дневники оставил...

Л е н и н. Стой! Кажется, уезжают!

Ленин выскочил из подъезда, но тут же вернулся.

Л е н и н. Показалось. Выпьем?!

Каждый влил в себя остатки водки.

Л е н и н. Хорошо!

Д ж о н. Хорошо.

Л е н и н. Ты жил в церкви...

Д ж о н. Я помню...

Л е н и н. Как ты можешь помнить?

Д ж о н. Я помню голоса церковного хора. Помню цветущую вишню...

Л е н и н. Да, была вишня.

Д ж о н. Помню голос петуха. Голос священника.

Л е н и н. Он умер.

Д ж о н. Голос мамы: «Мой ангел».

В подъезд ворвался человек с красной повязкой.

Ч е л о в е к. Чего ж ты, блядь, тут стоишь?! Едем уже!

Человек вывел Ленина.

Помог ему взобраться на грузовик, украшенный бумажными цветами. Ленина качает. Джон идет рядом с грузовиком, человек с красной повязкой смотрит на Ленина.

Ч е л о в е к. Свалится.

Идущий рядом с ним успокаивает.

И д у щ и й р я д о м. Не свалится.

Ч е л о в е к. Свалится.

Громко заиграл духовой оркестр.

Церковь. День

Во дворе церкви цветет вишневое дерево. Джон стоит перед деревом. В церкви идет служба, слышны голоса хора. Джон подходит к маленькому дому священника, стучится, заглядывает в стеклянную дверь. Входит в комнату, видит кошку, которая сидит на столе и смотрит на Джона. На стене висят иконы. Рядом зеркало. В раму зеркала вставлены фотографии. Одна из фотографий склеена из отдельных кусочков. Лицо молодой улыбающейся девушки — когда-то эту фотографию кто-то порвал и выбросил из окна поезда... Джон смотрит.

О легендарном Джоне Ленноне у нас в стране знают все или почти все. Во всяком случае, любая новая деталь биографии музыканта жадно проглатывается многочисленными поклонниками его таланта, среди которых представители не только поколения, взрослевшего вместе с песнями «Битлз». Что же касается верной спутницы Леннона — Йоко Оно, то она до сих пор остается как бы в тени, мы знакомы с ней лишь по совместным с Джоном пластинкам и не слишком хорошо представляем себе, что же скрывается за определением «художница-авангардистка», закрепившимся за Йоко в многочисленных справочниках, посвященных рок-музыкантам и их окружению. На наш взгляд, подборка, опубликованная в американском журнале "Film Quarterly, 1989 Fall", содержит необычайно интересный анализ работы Йоко в экспериментальном кинематографе.

Публикуя эту подборку, мы исходили также из интересов отечественной культуры, точнее, контркультуры. Полагаем, что возникшие у нас повсюду многочисленные авангардистские киногруппы, которые, как и полагается в таких случаях, то и дело возвещают об открытии нового киноязыка, помеченного их собственным появлением в кино, чуть остынут в своих притязаниях, изучив опыт старших поколений. А может быть, что тоже не возбраняется, они, наоборот, воспылают творческим энтузиазмом и одержимостью, которых — как вы сейчас убедитесь — было не занимать Йоко Оно, жене такого же фаната от искусства — Джона Леннона.

П. Ш.

Скотт Макдональд

Йоко Оно и ее фильмы

Замыслы и воплощения

Благодаря Джону Леннону перед Йоко Оно открылись возможности, которые иначе вряд ли представились бы ей, правда, слава идола поп-музыки затмила ее успех. Ярче всего это проявилось в сфере кинематографа. Между 1966 и 1971 годами она внесла заметный вклад в авангардистское кино, но сегодня даже те, кто знаком с событиями, происходившими в рамках этого направления, лишь смутно помнят ее работы. За несколькими исключениями прокат годами обходил фильмы Йоко Оно стороной, но, к счастью, сегодня положение вроде бы меняется: весной 1989 года музей американского искусства Уитни организовал ретроспективу фильмов и небольшую выставку новых вариантов предметов концептуалистского искусства, которые Оно уже демонстрировала в 1966—1967 годах, а Американская федерация искусств весной 1990 года выпустила на экран ее фильмы.

До 1960 года Йоко Оно никак не была связана с кино, разве только как кинозритель, хотя, когда она начала снимать собственные фильмы, она уже утвердилась как художник. Прослушав курс поэзии и музыки в колледже Сары Лоренс, она в конце 50-х годов вошла в кружок музыкантов-авангардистов (среди которых были и Джон Кейдж, и Мэрс Каннингэм); новаторская серия концертов «Концерты на Чеймберз-стрит» проходила на чердаке ее дома на Чеймберз-стрит, 112. Результатом музыкальных занятий Оно стал ее первый публичный концерт, который назывался «Грейпфрут в мире парка», а позднее в том же 1961 году в «Карнеги-холл» прошел вечер своеобразных миниатюр, одна из которых называлась «Произведение для земляники и скрипок». Во время его исполнения Ивонн Райнер (ныне одна из ведущих кинорежиссеров) в течение десяти минут вставала и садилась перед столом, уставленным посудой, а потом била ее под аккомпанемент, состоявший из ритмично повторяемых слогов, магнитофонной записи стонов и слов, произносимых задом наперед, и арии, напоминавшей визгливые завывания, которую исполняла Оно.

В начале 60-х годов Оно принимала участие в движении, известном под названием «Fluxus». Это направление в искусстве, развивавшееся благодаря усилиям Джорджа Масьюнаса, берет истоки в дадаизме, в теориях Марселя Дюмаша и Джона Кейджа. Участники движения «Fluxus» бросали вызов общепринятым понятиям в изящных искусствах, равно как и традиционным взаимоотношениям между произведением искусства и зрителем.

В начале 60-х годов Оно создала такие произведения, как «Картина, сквозь которую нужно смотреть на комнату» (1961),— полотно с едва различимой дырочкой посередине, сквозь которую зритель может увидеть комнату; «Картина, в которую нужно вбить гвоздь» (1961) — белая деревянная плита, в которую посетителям предлагалось вбивать гвозди специально прилагающимся молотком. Указания о том, как обращаться с десятками ее ранних произведений и с некоторыми более поздними, опубликованы в книге Оно «Грейпфрут», которая неоднократно переиздавалась.

К 1966 году Оно заинтересовалась кино. Для программы «Флаксфилм», координатором которой был Масьюнас, Оно в 1966 году подготовила три ленты: две представляли собой всего один кадр и демонстрировались со скоростью 2000 кадров в секунду (это «Моргание» и «Спичка») и фильм «№ 4», представляющий собой серию видов ягодиц шагающих мужчин и женщин. Насколько мне известно, вместе с несколькими другими фильмами из программы «Флаксфилм», «Моргание» и «№ 4» стали первыми примерами интересного мини-жанра авангардистского кино — фильмов из одного кадра (т. е. таких, которые действительно состоят или кажется, что состоят, ровно из одного кадра). «№ 4» представляет интерес прежде всего как эскиз для первого большого фильма Оно, который тоже называется «№ 4 (Ягодицы)» (1966). К концу 1966 года Йоко Оно начала разрабатывать замыслы полнометражных фильмов, в основе некоторых из них лежали ранее написанные ею же «киносценарии» (часть из них можно прочитать в «Грейпфруте», другие публикуются здесь впервые).

«№ 4 (Ягодицы)» остается одним из самых интересных, а может быть, и самым интересным, фильмом Йоко Оно. На протяжении восьмидесяти минут мы не видим ничего, кроме ягодиц идущих людей, снятых в черно-белом изображении крупным планом, так что каждый раз экран заполняется полностью: впадина между правой и левой половиной и складки между ногой и ягодицами делят экран на четыре примерно равные части; за границами движущегося тела мы ничего не видим. Каждое изображение длится несколько секунд (обычно около пятнадцати), и его сразу же сменяет новое. На звуковой дорожке звучат интервью с теми людьми, чьи ягодицы мы видим, и с другими, рассуждающими, позволять ли себя снимать; разговор идет об этой идее в целом, высказываются опасения, что фильм, наверно, окажется скучным, комментируя таким образом чувства, испытываемые зрителями, которые смотрят фильм. Звучат и фрагменты телерепортажей о съемках картины (в 1966 году в Лондоне о ней часто рассказывали по телевидению), включая интервью с Оно, в котором она излагает общий концептуалистский замысел фильма: по ее подсчетам, на пленку сняты ягодицы 365 человек, каждый кадр занимает 15 секунд экранного времени. При этом она подчеркивает: «Попка — самая незащищенная часть тела», а значит, участвуя в ее фильме, человек тем самым «показывал свою веру в белый свет» и якобы способствовал уничтожению барьеров между людьми. Позднее, в эссе, опубликованном в журнале «Film Culture» (Зима—весна 1970 года) и вошедшем в «Грейпфрут», она назвала тех, кто участвовал в этом фильме, «святыми нашего времени» и предрекла, что десять веков спустя те, кто посмотрит ее фильм, поймут, что 1960-е годы «были не только веком достижений, но и веком смеха. Вообще-то этот фильм — что-то вроде бесцельной петиции, которую люди подписали своими анусами».

В середине 60-х годов фильм «№ 4 (Ягодицы)» оказался синонимом всего возмутительного, примером справедливости слов Маршалла Мак Люэна, определившего искусство как «все что угодно, что сходит с рук». Просмотр же картины в 1989 году — уже нечто большее, чем часовая дань ностальгии по 60-м. «№ 4 (Ягодицы)» захватывающе интересно смотреть и любопытно слушать; это фильм, который может восприниматься на разных уровнях. Лично меня больше всего увлекает то новое, что мы открываем в нем о человеческом теле. Дело в том, что Оно структурирует изображение в жестких рамках серии: «№ 4 (Ягодицы)» вызывает в памяти работы Майбриджа, пытавшегося запечатлеть движение на фотографии, только в данном случае решетка, по которой мы измеряем движение,— временна́я, а косвенно — и пространственная; хотя позади попки и нет никакой реальной решетки, каждая располагается в кадре совершенно одинаково. То, что мы осознаем, рассматривая на экране задницы и неизбежно сравнивая одну с другой и с нашим представлением о них, одновременно кажется и очевидным, и поразительным. Ягодицы людей не только отличаются замечательным разнообразием формы, цвета, фактуры, но и никогда не движутся совершенно одинаково. И самое удивительное (для меня), что среди сотен задниц нет ни одной абсолютно «правильной» в том смысле, как ее определяет индустрия моды, рекламы, обычное кино и телевидение. Посмотрев «№ 4 (Ягодицы)», я как бы освободился от комплекса застенчивости, я будто впервые понял, что с моим задом все в порядке, равно как и с вашим, что попки — не более чем попки, обычно немного отвисшие, часто покрытые волосками или сморщенные, иногда с пятнами, но бесконечно индивидуальные и увлекательные.

На более формальном уровне «№ 4 (Ягодицы)» интересен и потому, что это ранний пример серийной структуризации, ставшей привычной в авангардистских фильмах конца 60-х годов («Длина волны» Майкла Сноу, «Безмятежная скорость» Энри Гера, «Роллс: 1971» Роберта Хуота, «Печатное поколение» Дж. Дж. Мэрфи), и потому, что благодаря монтажу «№ 4 (Ягодицы)» оставляет более сложное ощущение, чем можно предположить, исходя из его описания. По ходу развития фильма изображения некоторых ягодиц и сопровождающие их комментарии повторяются, часто уже в новом контексте, и возникает множество неуловимых взаимосвязей между изображением и звуком.

Следующий полнометражный фильм Оно

«Фильм № 5 (Улыбка)» (1968, 51 минута) тоже вырос из произведения, входившего в программу «Флаксфилм». Подобно «Морганию» и «Спичке» — и «Исчезающей музыке для лица» Тиэко Сиоми, где улыбка Оно постепенно «исчезает» (он тоже был включен в программу «Флаксфилм») — «Фильм № 5 (Улыбка)» снимался скоростной камерой. В отличие от ранних картин, где какое-нибудь простое действие снималось в помещении, в черно-белых тонах, со скоростью 2000 кадров в секунду, в «Фильме № 5 (Улыбка)» нам в течение долгого времени показывают лицо Джона Леннона, снятое на улице, в цвете, со скоростью 333 кадра в секунду под аккомпанемент естественных уличных шумов, записанных одновременно со съемкой фильма. Грубо «Фильм № 5 (Улыбка)» можно разделить на две части, каждая из которых представляет собой затянувшийся кадр. Первая половина — это размышление о лице Леннона, неподвижном настолько, что при первом просмотре я некоторое время не мог с полной уверенностью сказать, живой передо мной человек или отпечатанная оптическим способом фотография чуть улыбающегося Леннона. Хотя в обычном смысле слова почти ничего не происходит, от сочетания высокой скорости съемки с нашим напряженным вниманием возникает ощущение непрерывных, неуловимых трансформаций: мы будто видим, как меняется выражение лица Леннона в соответствии с ходом его мыслей. Когда после начала фильма прошло некоторое время, губы Леннона округляются в букву «О» — может быть, это поцелуй? — потом снова возвращается легкая улыбка, с которой начинался фильм. В конце первого кадра что-то проносится по экрану (может быть, маленький жук на переднем плане, может быть, птица на заднем, не могу точно сказать), и скорость этого нечто настолько превышает скорость всего, что происходило до сих пор, что получается забавная мини-драма. Когда на экране возникает второй кадр «Фильма № 5 (Улыбка)», который едва заметно отличается от первого по цвету и фак-

Йоко Оно, Эва Майлата, Джон Леннон и Ник Ноуланд в монтажной во время работы над фильмом «Изнасилование»

туре (оба кадра прелестны), лицо Леннона становится более подвижным: он несколько раз моргает, высовывает язык, дважды широко улыбается и будто говорит «О!». Хотя во второй половине фильма изображение подвижнее, чем в первой, подвижность эта, конечно же, минимальная с точки зрения традиционных критериев (и даже для авангардистского фильма). Кажется, будто благодаря Оно мы, те, кто сидит в зале, и Леннон, оказались в каком-то чудесном гипнотическом состоянии и созерцаем друг друга, находясь по разные стороны кинопроектора.

Радость, которую Оно и Леннон получали от совместной жизни и работы, породила такие их фильмы, как «Два девственника» (1968) и «В постель» (1969). В «Двух девственниках» материализуются две метафоры взаимодействия двух художников. Сначала идет длинный эпизод, где лица Оно и Леннона накладываются одно на другое, а часто на них проецируется еще и третий слой — листья, небо и вода; потом следует длинный кадр, в котором Оно и Леннон смотрят друг на друга, потом целуются. «В постель» — сравнительно привычный рассказ о концерте в Монреале; но в нем есть несколько замечательных эпизодов, как, например, песня «Дайте миру шанс». Почти все последующие фильмы Оно создавались в сотрудничестве с Ленноном.

Когда в 1989 году музей Уитни представил ретроспективу фильмов Оно, наибольшее внимание критики привлекла лента «Изнасилование». Безжалостный 17-минутный художественный фильм повествует об одном-единственном деянии небольшой киногруппы, которая в некоем лондонском парке наткнулась на какую-то женщину и двигалась за ней по парку, по улицам города, вплоть до ее квартиры, где из-за своих кинематографических мучителей женщина начинает чувствовать себя все более и более одинокой. (Тема изоляции заявляется с самого начала, ведь женщина говорит по-немецки, а так как субтитров нет, то даже мы толком не понимаем, что она говорит.) По словам Оно, это подлинный рассказ оператора о женщине, которая против воли оказалась вовлечена в его работу. Когда «Изнасилование» впервые прошло по экранам, его часто воспринимали, как рассказ Оно о том, что ей пришлось вынести, находясь вместе с Ленноном под пристальным вниманием средств массовой информации. Два десятилетия спустя фильм представляется скорее притчей о том, как кино исподволь преследует женщин.

«Муха», хоть в ней и поднимаются некоторые из этих же проблем, совершенно другая лента. Этот фильм — чудо. Он и «№ 4 (Ягодицы)», по моему мнению, самые зрелищные из фильмов Оно. Как и у «Изнасилования», у «Мухи» есть свои исторические предшественники — в основном, конечно, «География тела» (1943) Уилларда Мааса. Сначала на очень крупном плане появляется муха, которая «исследует» тело обнаженной женщины, потом по телу — оно теперь стало очень похоже на труп — ползает все больше и больше мух, а в конце камера взмывает вверх и «вылетает» в окно комнаты. На замечательной звуковой дорожке сочетаются отрывки из пластинки Оно «Муха» и музыка, написанная Ленноном. В целом настроение в музыке меняется так же, как в фильме.

«Вверх по ногам в бесконечность» — это римейк «№ 4 (Ягодицы)», только место ягодиц заняли ноги: камера беспрерывно поднимается вдоль ног мужчин и женщин от ступней до верхней части бедер под шум работающей аппаратуры и разговоров о данном замысле. Хотя в картине «Вверх по ногам в бесконечность» есть кое-что интересное, вы не найдете в ней драматизма или юмора «№ 4 (Ягодицы)».

По-прежнему впечатляют фильмы, созданные совместно Оно и Ленноном. «Апофеоз» — один из самых изобретательных в истории кино фильмов, состоящих из одного кадра. Камера движется вверх вдоль фигур Оно и Леннона, все выше и выше, в небо над деревней, мимо заснеженных полей (камера была установлена на воздушном шаре, мы ни разу не видим, хотя и слышим шум механизма, подогревающего воздух), а потом она взлетает в облака, несколько минут перед нами совершенно белый экран, и, наконец, когда многие зрители уже махнули на фильм рукой, камера поднимается над облаками к солнечному свету. Это очень красивый фильм-проверка, вознаграждающий зрителя за терпение и спокойствие. Для съемок «Строительства» камера была установлена так, чтобы можно было наблюдать за тем, как растет здание; между сменяющими друг друга изображениями проходит несколько часов или дней. Это фильм не столько о процессе строительства здания, сколько о неуловимых, подчас чудесных превращениях, происходящих между «эпизодами». В «Строительстве» больше тайны, чем документальности.

«Представь себе» (1971) — последний фильм, сделанный Оно и Ленноном вместе,— это единственный из значительных фильмов Оно, который мне не представилось возможности посмотреть. После 1971 года Оно фильмов не снимала, хотя подготовила семиминутную видеопленку в ответ на посвященное концептуалистскому искусству шоу, проведенное Музеем современного искусства. Она сняла несколько музыкальных видеофильмов, запечатлевших процесс ее возвращения к жизни после гибели Леннона. Это «Прогулка по тонкому льду» (1981), «Женщина» (1981), «До свидания, грусть» (1982). Результатом ее деятельности стало и несколько пластинок и полотен.

Она, конечно, же, остается одним из самых заметных общественных деятелей мира и самым известным художником-концептуалистом.

Интервью с Йоко Оно

Интервью ведет Скотт Макдональд

— Ребенком вы любили ходить в кино?

— Да, я была киноманкой. В Токио школьники после занятий сразу должны были идти домой. Но мы старались как-то спрятать школьные значки на форме и проскользнуть в зал.

— Вы помните, что вы смотрели?

— Да, главным образом это были французские фильмы. Часть ребят любила американское кино — Джимми Стюарт и Кэтрин Хэпберн, Дорис Дэй и Рок Хадсон, Боб Хоуп и Бинг Кросби. А мы, девчонки, считали их интеллектуалами и предпочитали французские фильмы. Ходили смотреть «Дети райка» или что-нибудь в таком духе. Это было восхитительное время. Я обожала такие фильмы.

— Вы смотрели какие-нибудь ранние французские сюрреалистические фильмы 20-х годов?

— С сюрреалистическими фильмами я познакомилась позже, в 60-е годы — в Нью-Йорке и в Париже. Из того, что я смотрела в школе, ближе всего к сюрреализму были картины Кокто «Красавица и чудовище» и «Орфей». Эти фильмы действительно научили меня коечему.

— Насколько мне известно, ваше первое непосредственное соприкосновение с кинематографом произошло в 1963 году, когда вы записали звуковую дорожку для «Любви» Така Иимура. Я знаком с роликами, вошедшими в программу «Флаксфилм» в 1966 году, а до этого группа «Fluxus» интересовалась кино?

— Нет, думаю одной из причин, почему мы не делали фильмов и не думали об этом всерьез, было то, что эта затея представлялась нам чрезвычайно дорогостоящей. Тогда денег у меня даже на холсты не хватало. Я ходила по армейским распродажам и покупала там холст. Тогда мне казалось совершенно невероятным купить киноаппарат и снять фильм.

— В «Грейпфрут», насколько я понимаю, включены отрывки из «Шести киносценариев», этих кратких описаний замыслов концептуалистских фильмов. Два сценария целиком вошли в «Грейпфрут». Были ли еще сценарии или указание, что их шесть — концептуалистская шутка?

— Нет, сначала их было шесть, потом появились еще. Когда я писала сценарии, я большинство из них посылала Йонасу Мекасу, чтобы он их записал и сохранил. Благодаря этому, в общем-то, у меня теперь и есть копии.

— Над фильмами работали все вместе или каждый в отдельности, а потом просто соединили их в эти два ролика «Флаксфилм»?

— Однажды мне позвонил Джордж (Масюнас) и сказал, что у него есть скоростная кинокамера и чтобы я не упускала хорошую возможность, пришла и поснимала. Я отправилась к нему, скоростная камера была уже приготовлена, и он сказал: «Предложи мне что-нибудь! Дай мне какие-нибудь идеи для фильмов!» Сначала нас было мало, только Джордж и я...

— На многих замедленных фильмах значится имя Питера Мура.

— Да, там был и Питер Мур, и Барбара Мур заходила. Кто-то еще появлялся — не помню кто,— но немного. Квартира была маленькая, не помню, чья... Когда я приехала, я была там единственным человеком, кроме Джорджа. Не знаю, как Джорджу удалось раздобыть скоростную кинокамеру. Вряд ли он заплатил за нее. Но шанс был такой, какого не упускаешь, если он тебе представляется. И вот я оказалась там, и мне пришла в голову мысль насчет «Моргания» и «Спичек», и мы их сняли. По-моему, «Моргание» получилось не очень хорошо. Глаз был мой, и он мне не нравился.

— А мне очень нравится этот фильм, он вызывает ассоциации с другими частями тела, которые обычно считаются более эротически и.

— Из всех этих фильмов мне больше всего нравится тот, что вы не назвали,— «Курение».

— Джоу Джонса.

— Да. По-моему, это удивительный фильм, такой красивый, будто застывший дым.

— На ролике есть еще фильм «Исчезающая музыка для лица»...

— Да, работа Тиэко Сиоми.

— Мне казалось, вы тоже имели к этому отношение.

— Это была моя улыбка. На экране я. Джордж говорил: «Быстрее, быстрее, давайте идеи»,— ну и я сказала: «А как насчет улыбки?» Он ответил: «Нет, не пойдет, придумай что-нибудь еще». «Но,— возразила я,— улыбка — это очень важно, я хочу ее снять». Мне давно этого хотелось, а Джордж все повторял: «Нет, это не пойдет». Наконец он сказал: «Ну в общем-то, я хотел приберечь это для Тиэко Сиоми, потому что у нее была такая же мысль. Но ты можешь сыграть в картине». Вот поэтому улыбаюсь я. Потом я поняла, что мысль об исчезновении — ее. Ее замысел в корне отличался от того, что мне хотелось сделать. Но идея Сиоми замечательна: она поймала исчезновение улыбки. Тогда я не знала, как она все это назовет.

— Я полагаю, «№ 4» снимался в другое время.

— Да. Тогда я жила на 100-й Западной стрит.

Я снимала в своей квартире. Мне помогали Джефф Перкинс и Тони Кокс, который тогда был моим мужем.

— Полнометражный вариант фильма «№ 4 (Ягодицы)» поражает еще и сейчас.

— Думаю, что, общественное звучание этого фильма определялось тем, что тогда происходило в мире вообще и в мире кино в частности. Это действительно очень интересный фильм.

Вы читали, что я писала о том, чтобы взять и захоронить любой фильм на пятьдесят лет под землей? Фильмы — как вино. Если любой, даже дешевенький фильм захоронить на пятьдесят лет, он превратится в шедевр. Через пятьдесят лет он становится интересен. Просто снимите идущих людей, и этого уже достаточно: история придает всему необыкновенный вес.

— Когда был снят фильм «№ 4 (Ягодицы)», мысль показать множество попок представлялась совершенно возмутительной. Это ведь такая часть тела, которую не слишком уважали и не выставляли напоказ. Теперь все изменилось. Теперь вид ягодиц, по крайней мере некоторых, стал привычным. В этом фильме меня обрадовало то (может быть, потому что у меня всегда был какой-то комплекс неполноценности по поводу собственных ягодиц!), что, посмотрев на сотни других, понимаешь, что за все то время, пока ты смотрел фильм, ты не увидел ни одной «правильной», которая бы подошла для рекламы джинсов. Понимаешь, ни у кого они не бывают идеальными. Думаю, сегодня фильм произвел бы столь же сильное впечатление, как тогда, хотя и в другом смысле.

— Видите ли, речь здесь не только о задницах. Он и не столько о них, сколько о некоем ритме, ритме, которого тогда не было в кино, даже в авангардистском.

Это нечто новое, но я помню один прекрасный фильм, где неподвижной камерой стена снималась все более и более крупным планом...

— «Длина волны» Майкла Сноу?

— Вот именно, Майкла Сноу. Невероятно прекрасный фильм, целая революция. Фильм о попках — это уже нечто другое, но, полагаю, он не менее революционен. Он о ритме, о движении. Ритм в этом фильме сопоставим с ритмом в роке. Его до появления рока не было даже в мире музыки. Он больше других напоминает биение сердца. Я попыталась еще раз ухватить его в картине «Вверх по ногам в бесконечность» (1970). Но в «№ 4 (Ягодицы)» получилось намного лучше. Может быть, дело в ягодицах. В этом фильме присутствует первичная энергия.

— «№ 4 (Ягодицы)» по-разному заставляет работать ваше восприятие и память. Какое-то время он напоминает простую линейную структуру, одна попка за другой. Потом в какой-то момент понимаешь: «О, эту я уже видел... а на звуковой дорожке было то же самое? Нет, по-моему, нет». Потом вы, может быть, увидите другую попку еще раз явно с тем же звуковым сопровождением. Возникает новый вид зрительного восприятия. Интересно, вы записали все изображение и все разговоры на звуковой дорожке, а потом, пользуясь этим материалом, создали структуру? Впечатление такое, будто все сделано как по нотам.

— Да, я много часов потратила на монтаж, это не механическое соединение. Я получила возможность много времени работать бесплатно, по ночам, вот так я и смогла закончить монтаж.

— На звуковой дорожке иногда идет разговор о том, как уговорить людей прийти на съемку, но я до конца не понял, как это происходило. Вы, судя по всему, поместили объявление в театральной газете?

— Да, объявление было, но в большинстве снимались друзья наших друзей. Затея превратилась в нечто фантастическое. Вы понимаете, как только появилось объявление, газеты каждый день снова и снова шутили по этому поводу, никто не оставался в стороне. Это было событие. Мы снимали у Виктора Масгрейва, моего очень хорошего друга, который любезно позволил мне воспользоваться его домом.

— Вы что-то отбирали или использовали весь отснятый материал? Действительно их было снято 365?

— Попки я не отбирала. Их было меньше 365. А ощущение от фильма как от значительного события уже исчезало оттого, что мы так долго снимали. К тому же нужно было платить за прокат камеры и как-то укладываться в расписание съемок. Вот в какой-то момент я и сказала: «Ну что же, число все равно концептуально, так что какая разница. Достаточно!»

Отправной точкой для всех моих фильмов послужили очень наглядные понятия. Я имею в виду, что в «№ 4 (Ягодицы)» существует много уровней воздействия, один из них политический, но первоначально мне просто хотелось занять экран каким-то одним предметом, чем-то, что постоянно двигалось бы. Во всех известных мне фильмах я ни разу не видела, чтобы какой-то предмет постоянно заполнял собой экран. Всегда есть фон. Вот я и подумала, что если не оставить фона, может быть, получится, что движется весь экран. Мне просто хотелось испытать это ощущение. А еще мне показалось, что движение четырех долей попок завораживает.

— Готовый фильм широко демонстрировался?

— В конце концов я получила «добро» цензора, и мы показывали фильм на Чэринг-Кросс. Потом появился какой-то продюсер из Голливуда, сказал, что хочет купить картину и отвезти ее в Америку. Еще он хотел, чтобы я сняла 365 грудей, а я ответила, что уж если снимать грудь, то я буду снимать одну грудь, понимаете, буду снова и снова заполнять экран одной грудью, но, по-моему, это для него было недостаточно эротично. Он думал об эротике, я думала о зрительных, графических понятиях, а это совершенно разные вещи. Я была слишком горда, чтобы снимать две груди. *(Смеется.)* По-моему, была попытка переправить фильмы о ягодицах в США, но его быстренько конфисковала цензура.

— На таможне?

— Да.

— На звуковой дорожке однажды звучат слова, что вы собирались снимать другие версии это-

го фильма в других странах, и заканчивается картина словами «Продолжение следует». Было ли это просто ссылкой на неопределенные замыслы снимать еще фильмы или существовали конкретные планы сделать продолжение именно этой картины?

— Понимаете ли, во всех моих фильмах есть концептуалистская сторона. У меня есть мои сценарии, и мне просто очень приятно показывать их людям, потому что я надеюсь, вдруг им захочется экранизировать какой-нибудь. Это было бы замечательно. Должна сказать, что большинство сценариев представляют собой просто

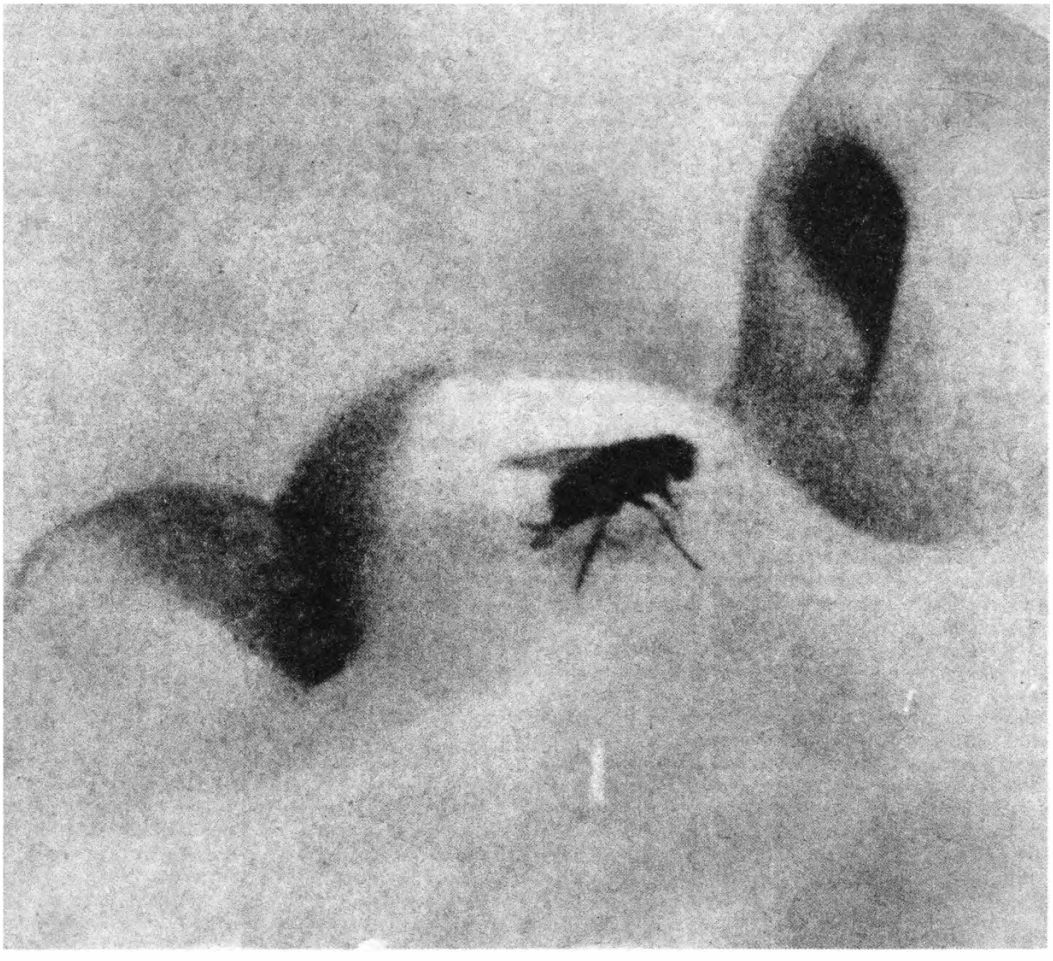
Конечно, пока мы с Джоном не сблизились, я никогда бы не смогла взять напрокат скоростную камеру.

— Когда вы работали над «Фильмом № 5 (Улыбка)», вы хорошо знали Леннона?

— Да.

— Дело в том, что я не могу понять, делали ли вы картину для того, чтобы уловить какую-то сложность характера Леннона, или же та сложность, которая возникает из такого простого с виду изображения, обнаруживается или создается благодаря скоростной камере.

— Конечно, я знала, что Джон человек не-



«Муха»

что-то вроде указаний к работе; они никогда не были сняты. По-моему, они имеют цену и как указания, но было бы очень хорошо, если бы по ним сделали фильмы. Другие, не обязательно я.

— Как возникла идея «Фильма № 5 (Улыбка)»?

— Когда я отправилась в Лондон, я не расставалась с мыслью об улыбке...

простой. Но фильм в основном не о сложности его натуры. Я пыталась уловить сложность зрительного восприятия. Увиденное в этом фильме очень напоминает картину восприятия вами человека, когда вы находитесь под влиянием ЛСД. Мы вместе «путешествовали», приняв наркотики, отсюда у меня и возникла такая мысль. Я все думала, как это зафиксировать.

— Фильм замечательный.

— Вы, конечно же, знаете, что замысел мой сильно отличался от того, что я в конце концов сделала. Я хотела снимать улыбки всех. Но когда я познакомилась с Джоном, то подумала, что снять улыбки всех невозможно, а он мог бы заменить собой все эти улыбки.

— Совершенно невероятным в «Улыбке» мне кажется то, что когда смотришь на лицо Джона, будто видишь работу его мозга. Не знаю, может быть, это оптический обман, может быть, результат использования такой камеры. Но кажется, что, пока ты смотришь, выражение лица меняется каждую секунду.

— Я знаю. Правда же, это невероятно? Я, конечно, не знала, каков будет результат работы со скоростной камерой. В общих чертах я, естественно, представляла, но точного эффекта предвидеть не могла.

— В кино ваше сотрудничество с Джоном началось с «Двух девственников» (1968), и за несколько лет вы сняли серию фильмов. Судя по тому, что указано в титрах, я полагаю, одному или другому приходила в голову мысль, реализовали вы ее вместе, а автором считался тот, у кого первого появился замысел. Обычно главным считался режиссер, но у вас титры имеют более глубокий смысл. Может, например, быть так: «Фильм Йоко Оно. Режиссеры Джон и Йоко, продюсеры Джон и Йоко». Я прав? Автором считается тот, кому первому приходила в голову мысль?

— Да.

— Помню, много лет назад в одном из интервью я прочитал, что политикой и особенно фильмом «В постель» вы с Джоном заинтересовались частично потому, что Питер Уоткинс написал вам письмо. Вы что-нибудь об этом помните?

— Да, в письме Питер Уоткинс выступил против нас, мы тогда как раз говорили о том, что, по нашему мнению, мы делаем в смысле политическом. Как члена группы «Битлз» Джона постоянно спрашивали: «Какова ваша позиция по отношению к вьетнамской войне?», или еще о чем-нибудь в том же духе; и, по-моему, Брайан Эпстейн, их менеджер, очень беспокоился, как бы они не сделали какого-нибудь заявления, поэтому никаких открытых заявлений они и не делали. Но в скрытой форме заявление было сделано через обложку альбома, который, как вы знаете, проходил цензуру. А я стояла на Трафальгарской площади в защиту мира и все такое. Мы оба были небезразличны к политике и выражали это каждый по-своему. Я действовала более свободно, потому что мне было легче. Получив то письмо, мы сравнили наши заметки и сказали: «А что, если сделать что-нибудь вместе?» И этим стал фильм «В постель» (1969), так что письмо Питера Уоткинса, конечно же, имело для нас некоторое значение.

— Насколько вы (или вы с Джоном) определяли, как выглядеть фильму «В постель»? В титрах перечислено много фамилий. Какова ваша роль в окончательном создании картины, кроме исполнительской?

— На мне обычно лежала ответственность за монтаж, я и этот фильм монтировала, и другие, кадр за кадром. Со мной, конечно, работал профессиональный монтажер — я не знала технических деталей,— но я четко диктовала, что я хочу. Когда Йонас Мекас готовил демонстрацию работ Джона и Йоко, у меня в номере гостиницы установили три монтажных стола, работали специалисты, мы занимались монтажом фильма «В постель», потому что нужно было успеть к сроку.

Мне в кино больше всего нравится монтировать; в это время и создаются фильмы.

— Про «Изнасилование» часто говорят, что это притча о том, как средства массовой информации вторгаются в вашу жизнь.

— Дело было так. Когда я приступила к непосредственной работе над фильмом, мы с Джоном уже были вместе, и репортеры осаждали нас. Но идея «Изнасилования» появилась у меня до того, как мы с Джоном познакомились.

— Насколько спонтанен снимавшийся материал для «Изнасилования»? Теперь он мне не кажется неподготовленным.

— Он абсолютно не подготовлен, не считая эффектов монтажа. Девушка не знала, что происходит. Ее сестра была посвящена в наши планы, поэтому когда девушка звонит сестре, та смеется, и девушка не понимает, почему. Съемку провел Ник Ноуленд. Я не присутствовала. Все было не подготовлено, но я все время давила на него, чтобы принес мне материал получше. Сначала он мне принес пленку, которую можно было получить, просто стоя на улице и направив камеру на группу проходящих мимо девушек. Девочки захихикали и разбежались, а он за ними не последовал. Я все твердила ему, что он может отснять материал получше, но у него были свои трудности, он буддист, противник войны, не хотел вторгаться в личную жизнь других. Я помню, Джон потом говорил, что ни одна актриса так правдоподобно не сыграла бы.

Я сделала так много всего, что у меня нет времени выверять, но одно странное обстоятельство мне хотелось бы проверить: множество моих работ будто предсказывают мою дальнейшую судьбу. Меня это пугает. Просто пугает. Я не хочу теперь смотреть «Изнасилование». Я давно его не видела, но когда думаю о заложенной в нем идее, мне становится страшно, потому что теперь я на ее месте, на месте девушки из фильма.

— В видеофильме «Прогулка по тонкому льду» (1981) есть подобная сцена, но в центре уже вы.

— Знаю. А почему я подумала об этой песне? Когда я ее написала, начались всякие неприятности, которые так или иначе были связаны с песней, с этим ощущением прогулки по тонкому льду. Иногда я нарочно пытаюсь написать что-то положительное. Но на первом месте всегда искусство. Когда я ее готовила, я думала, «Прогулка по тонкому льду» хорошая песня. Я не испытывала никаких угрызений совести, записывая ее. По-моему, творческая потребность выразить что-то сильнее страха и думаешь: «А, ладно, ничего, просто хорошая песенка», а потом оказывается, что она стала моей жизнью, а я этого не хочу.

Недавно я участвовала в фильме, где играла женщину-наркоманку («Бездомные», режиссер Юкихико Цуцуми). Я вообще-то боялась, чем может обернуться исполнение роли наркоманки в свете моей будущей судьбы. Но я рассуждала так: есть актеры, которые часто умирали на экране, но прожили долгую жизнь, получается, что, играя смерть, они продлевают себе жизнь. Первая сцена: прекрасный апрельский день, один из тех, когда «хочется побыть в Нью-Йорке», а я в лохмотьях толкаю пустую коляску среди красивой зелени. И тогда я вспомнила песню «Утро в Гринфилде» и строку «Я толкаю пустую коляску через весь город». По-моему, указание «прокатить пустую коляску через весь город» есть в «Грейпфруте». И вот я толкаю коляску и думаю, что знать об этом ничего не хочу. Такой аспект предсказания интересен, не правда ли?

— *Да.*

— Если вы делаете фильм из коммерческих или каких-либо иных соображений, а не по вдохновению, может быть, такого и не происходит. Не знаю. Но вдохновение очень тесно связано с вашей прошлой и будущей жизнью.

— *«Апофеоз» (1970) — шикарный фильм. Это одна из совместных работ, которые значатся как фильмы Леннона, хотя идея убирать все с экрана до тех пор, пока он не останется белым, весьма в духе некоторых ваших произведений.*

— Ну что же, я скажу, как было. Я думаю, часть указаний уже вошла в «Грейпфрут», а может быть, как раз они и не были опубликованы. Существовало постоянное стремление оторвать объект от земли — не обязательно предмет, может быть, человека; первая мысль была, что им станет пьяный, идущий по заснеженному полю. Вы его не видите, но на то, что он пьян, намекают движения камеры. Вот он бредет, шатается и, наконец, камера взмывает к небу. Когда мы готовили обложку для альбома «Два девственника»,— на ней мы оба обнаженные — кто-то из нас сказал: «А почему бы нам не снять фильм, где камера будет двигаться от земли вверх вдоль наших обнаженных тел, а потом просто взмоет в небо». Позднее Джон сказал: «Давай сделаем фильм, где камера взмывает вверх». Вот как появилась эта мысль. Мы конечно же, не думали, что фильм с воздушным шаром получится именно таким. Мы поднялись на воздушном шаре, и просто совпало, что пошел снег.

— *Вы были на воздушном шаре с кинокамерой?*

— До определенного момента. Та часть, где мы попадаем в облака, а потом выходим из них, была отснята позднее. Пленка после проявки оказалась прекрасной. Совершенно естественны происходящие события, лай собак — невероятное ощущение. Мы и не рассчитывали, что получится так прекрасно. Многое, знаете ли, просто случается само собой.

— *Если вы это допустите, полагаю.*

— Да!

— *«Муха» в каком-то смысле кажется полной противоположностью «Апофеозу»...*

— Сделанная очень расчетливо?

— *Именно.*

— Так оно и есть.

— *Сначала вы записали звук (для альбома «Муха»), а потом сняли фильм. Вы уже тогда об этом подумывали?*

— Я всегда думала о мухе. Мне нравилось, что по-английски «летать» и «муха» звучат одинаково. В мухах и в том, куда они летят, есть что-то концептуалистское.

— *Вы говорите о своей работе для Музея современного искусства?*

— Вы видели каталог Музея современного искусства? Там в конце я говорю о том, как летать.

— *Я видел видеофильм, где показан человек-реклама, берущий интервью у прохожих перед Музеем современного искусства о шоу Йоко Оно, которого «там нет». В пояснительном тексте к нему вы рассказываете, как некоторым мухам давали понюхать ваши духи и отпускали, а потом наблюдали за ними, чтобы узнать, куда они сядут.*

— Каталог был специально подготовлен для этого шоу, в нем была куча интересных вещей, например, о том, как летать. А каждая страница представляла собой открытку, которую можно послать по почте, так что каталог и «Муха» могли в буквальном смысле разлететься по всему свету.

— *Так музей это продавал?*

— Нет, нет, нет! Музей не собирался этого делать. Музей усердно убеждал посетителей: «У нас нет шоу Йоко Оно». Люди заходили, спрашивали: «Есть шоу Йоко Оно?», а они говорили — нет. Они были очень расстроены, не понимали, что происходит. Я нигде не могла продать эту книжку. Никто ее не купил, у меня целые пачки остались.

— *В середине 60-х годов вы несколько раз описывали коробки-минимиры. Зритель должен был войти внутрь, а извне будет проецироваться изображение. В некоторых описаниях фигурировало «Моргание», в других «Полет». Насколько я понимаю, предполагалось, что человек войдет в коробку и на все ее стороны будут проецироваться изображения, создающие иллюзию полета.*

— Откуда вы узнали про эти коробки?

— *Я нашел описание в «Fluxus Codex», в разделе Йоко Оно.*

— Их так никогда и не построили. После того как я о них написала, я больше этого текста не видела. Как только у меня появлялась какая-то мысль, я записывала ее и посылала Джорджу Масьюнасу. Он, наверно, сохранил эти записи. У меня даже оригиналов не осталось. Мне придется раздобыть эту книгу. Знаете ли, я не люблю читать о себе. Если обо мне что-то написано в книге, обычно я об этом ничего не хочу знать.

— *В «Мухе» интересно еще и то, что, пока смотришь фильм, постоянно меняется представление о том, какую смысловую нагрузку несет тело, которое ты видишь, и сам фильм.*

— Эту мысль мне подсказала карикатура в газете. Там была изображена женщина в платье с большим вырезом, на которую смотрел парень, а жена парня говорит: «Ну на что ты смотришь!» А парень отвечает: «Я смотрю на муху,

которая у нее там сидит». Я хотела, чтобы фильм все время заставлял вас недоумевать: я наблюдаю за мухой или рассматриваю тело? По-моему, в жизни много подобных вещей. Мы всегда как бы обманываем себя насчет того, что мы на самом деле видим.

— Вы знаете картину Уилларда Мааса «География тела»? Она вся состоит из крупных планов тела, снятых так, что не поймешь, на какую часть тела смотришь, но все они кажутся эротическими. В «Моргании» тоже присутствует нечто подобное, в «Мухе» этот эффект ощущается постоянно. Если смотреть с достаточно близкого расстояния, все части тела кажутся одинаковыми и всё одинаково эротичны.

— О! У меня есть потрясающее пояснение к фильму, как раз об этом, о крупном плане. Это путевые заметки («Фильм № 13 (Путевые заметки)»). У вас есть рассказ о поездке в Японию или еще куда-нибудь, и вы говорите: «Теперь я на Фудзияме»,— и дальше даете невероятно крупный план камней; потом: «Мы ходили в смешанную баню»,— и вы видите только пар — ну вы понимаете? — дальше: «Мы ели лапшу»,— невероятно крупный план лапши. Фактически можно рассказать о любой стране, не выходя за пределы своей квартиры! «Потом мы видели гейш»,— и вам показывают волосы крупным планом. *(Смеется.)* Мне хотелось это снять, да как-то не получилось.

— «Свобода» (1970), маленький одноминутный фильм о том, как вы пытаетесь снять лифчик, был сделан в том же году, что «Муха»?

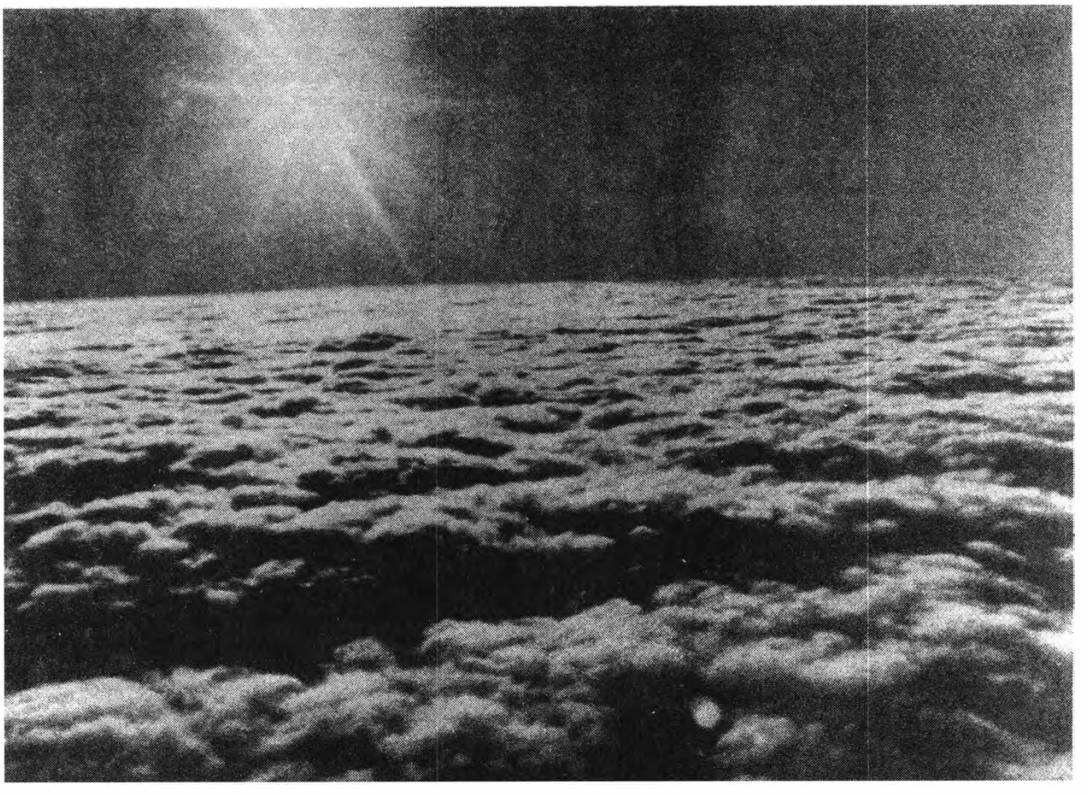
— Да. Разве это не потрясающий фильм?

— Он так парадоксален. Вы демонстрируете, что свобода — это попытка освободиться, то есть подразумевается, что по-настоящему вы никогда не свободны.

— Совершенно верно.

— Вы говорите, что, по вашему мнению, «Вверх по ногам в бесконечность» получился не столь удачно, как «№ 4 (Ягодицы)». Мне было очень интересно увидеть, что одна нога у людей сильно отличается от другой.

— Мне кажется, лучшее, что есть в этом фильме,— название. Сначала мне хотелось следовать



«Апофеоз»

вверх по ноге в бесконечность («Фильм № 2 (Экстаз)»). Но в процессе работы этот образ исчез из-за того, что приходилось снимать ноги. Не знаю, как можно осуществить то, что я первоначально задумала.

— Кто-то сказал мне на днях, и я полагаю, что так оно и есть, будто «Строительство» сначала было фильмом о половом органе Джона. Был такой фильм?

— Да, был. Но он назывался по-другому. По-моему, он назывался «Автопортрет», и эрекции там не было, просто долгий кадр его полового органа. Это была его идея. Смешно, что «Автопортрет» никогда не вызывал подозрения таможни, а «Строительство», посвященное возведению здания, неизменно привлекало их внимание.

— Есть ли связь между вариантом «Представьте себе» 1971 года и недавно сделанной лентой «Представь себе: Джон Леннон»?

— Никакой связи. Нам хотелось сделать сюрреалистический фильм в традициях Бунюэля и Кокто. Джон подал мысль сказать несколько слов в начале и сделать остальную часть немой, как в немом кино. Мне это понравилось, мы так и сделали. Каждая сцена воплощала какую-нибудь идею — мою или Джона. У нас с Джоном было настоящее сотрудничество.

— Я слышал, что Американская федерация искусств, возможно, скоро вновь выпустит в прокат некоторые ваши фильмы. Было бы так здорово снова посмотреть их. Теперь выросли целые поколения, которые о них ничего не знают.

Сейчас вы делаете что-нибудь в кино? Вы собираетесь снимать фильмы? Вы сняли несколько видеофильмов в начале 80-х. Они напоминают персональную терапию средствами искусства, вы будто пытаетесь понять, что с вами сейчас происходит. Но кино вы давно не снимали.

— Не знаю, может быть, и стану снимать. Я принадлежу к числу тех людей, которые ничего не могут сделать, если полностью не поглощены этим. Вот почему я перескакиваю из одной сферы в другую. Я подготовила выставку в музее Уитни, и вдруг теперь мне хочется заняться скульптурой; а прошлой или позапрошлой ночью я пошла в студию позаниматься музыкой. Но у меня нет ощущения, что я должна сделать фильм, ну разве что «Чаепитие»: последние несколько лет мне хочется его снять, но из-за технических проблем никак не удается собрать все вместе. Думаю, я еще и потому не снимаю больше фильмов, что написала такое множество киносценариев. Мне бы хотелось, чтобы по одному из них поставил фильм кто-нибудь другой. Может быть, в один прекрасный день у меня возникнет такое непреодолимое желание, что я снова сама сниму фильм.

Йоко Оно

Сценарии

Оно специально просила, чтобы тексты киносценариев печатались как есть, без поправок, с сохранением нумерации. По словам Оно, неформальное отношение к деталям вполне сочетается с той эстетикой, в русле которой она работала: «В те дни я ощущала какую-то потребность спешить».

Фильм № 1 (Прогулка в Тадж-Махал) (Второй вариант)

В фильме нет ничего, кроме падающего снега. Камера будет двигаться, как человек под снегом. Камера будет двигаться иногда кругами, иногда зигзагами, иногда медленно, но обычно с нормальной скоростью. Потом, в последний момент, она уйдет в небо. Зрители должны почувствовать, будто это они шагают под снегом и уходят в небо.

На всю прогулку должен уйти примерно час.

Что касается звука, можно попросить зрителей держать букет белых цветов и потихоньку обрывать лепестки.

Фильм № 2 (Мона Лиза и ее улыбка)

Попросить зрителей неотрывно смотреть на какую-нибудь фигуру (на любую фигуру) в течение длительного времени, а потом сразу перевести взгляд на экран и увидеть там ее изображение.

Фильм № 3 (Попросить зрителей отрезать...)

Попросить зрителей отрезать ту часть изображения на экране, которая им не нравится. Снабдить ножницами.

Фильм № 4 (Попросить зрителей внимательно смотреть...)

Попросить зрителей неотрывно смотреть на экран, пока он не почернеет.

Фильм № 5 (Попросить зрителей о следующем...)

Попросить зрителей о следующем:

1) не смотреть на Рока Хадсона, а только на Дорис Дэй,

2) не смотреть ни на какие круглые предметы, а только на квадратные и многоугольные — если вы взглянули на круглый предмет, смотрите на него, пока он не станет квадратным или многоугольным.

3) не смотреть на синее, но только на красное — если в поле зрение войдет синее, закройте глаза или сделайте что-нибудь, чтобы не видеть его, если же вы его увидели, заставьте себя поверить, что не видели, или накажите себя.

Фильм № 5 (Изнасилование или погоня)

Изнасилование при помощи камеры. 1 $^{1}/_{2}$ часа, цветной, синхронизированный звук.

Оператор с камерой будет настойчиво преследовать девушку по улице, пока не загонит ее в переулок и, если удастся, пока она не упадет.

Камера, конечно, рискует обидеть девушку, ведь она случайно выбрана на улице, но есть способ это уладить.

В зависимости от бюджета, гнаться надо за девушками разного возраста и т. д. Можно и за мальчиками и мужчинами тоже.

По мере развития фильма и приближения его к концу бегство и погоня должны все больше и больше замедляться, как во сне, с использованием скоростной камеры.

У меня есть кинооператор, который готов это успешно сделать.

Фильм № 6 (фильм-омнибус)

1) Дать материал для одного и того же фильма разным режиссерам.

2) Попросить каждого перемонтировать фильм, ничего не выбрасывая, так, чтобы не было заметно, что фильм перемонтировали.

3) Показать все варианты в стиле фильма-омнибуса.

Серия образных фильмов: Си (от колыбели до могилы мистера Со)

Неторопливый фильм, снимавшийся в течение 60 лет, прослеживающий жизнь человека от его рождения до смерти. Примерно с 30-го года — это фильм о семейной паре, потому что мужчина женился. Он превращается к концу в настоящий «фильм ожидания», потому что в работе оператора явно чувствуется старческая усталость, а человек на пленке кажется еще бодрым. Удивительно, что смерть к мужчине пришла так неожиданно в форме поноса. Совершенно невероятный фильм, заставляющий вас задуматься. Никогда не знаешь, когда умрешь.

ФИЛЬМ СУПЕРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ

СИ (от колыбели до могилы мистера Со)

Интервью с режиссером, мистером Тояма.

— Скажите, мистер Тояма, вы сравнительно мало известны в мире кино, не связано ли это с тем, что вы целиком отдались работе над фильмом «Си» (именно так, «си» по-японски означает «смерть»), фильмом, как теперь говорят, суперреалистическим?

— Совершенно верно.

— Сколько времени заняла у вас работа над фильмом?

— Шестьдесят лет.

— Невероятно.

— Пожалуй. Могло бы быть и больше, если бы мой герой не умер. Мне повезло.

— Теперь считают, что этот фильм создаст новое напрвление в мире кино. Как вы думаете, это произойдет?

— Все зависит от того, удастся ли тебе пережить свой фильм.

— Да-да, я слышала, что в конце вы уже теряли терпение, не могли дождаться сцены смерти. Вы, конечно же, ничем не воспользовались, чтобы как-то приблизить конец?

— Нет, нет, все произошло естественным путем.

— Какова причина смерти?

— Понос.

— Насколько я понимаю, фильм финансировался японской компанией по производству кетчупа?

— Да, поэтому во всем фильме и есть что-то розовенькое. Мне велели проводить тему красного цвета, который напоминает о кетчупе, но я воспользовался розовым. Предварительно я удостоверился, что кровь будет похожа на кетчуп, а кетчуп на кровь, демонстрируя равную значимость обеих жидкостей. Компании по производству кетчупа это понравилось. Кроме того, это придало легкий сюрреалистический оттенок фильму, который иначе был бы слишком реалистичен.

Фильм № 6 (Современный учебник секса: 366 сексуальных поз)

1 $^{1}/_{2}$ часа, цветной, с отдельно записанной звуковой дорожкой.

Актерский состав: женщина, мужчина и ребенок.

Действие фильма происходит в спальне с большой двуспальной кроватью посередине и окном в ногах кровати.

Фильм представляет собой семейную сцену продолжительностью в одну ночь, на протяжении которой тихая пара и их четырехлетняя дочь лежат в кровати. Они просто спят, а 366 сексуальных поз возникают в воображении зрителей. Но это не Энди Уорхол: в каком-то смысле это чистая, здоровая гетеросексуальная сцена, в которой не чувствуется скуки.

В том, как эти трое меняют позы, есть с одной стороны что-то от медленного эротического танца, а с другой стороны — от непринужденной домашней атмосферы (они почесывают друг друга).

Современный секс в отличие от того, что показывают в порнографических фильмах, отражает сложность нашего общества. В нем есть свои тонкости, своя многоуровневая структура. В этом фильме вы не увидите ни одной явной позы, как, например, одного человека на другом, или полового акта в любой форме.

Герои картины редко обмениваются словами, а если и говорят что-то, то поскольку звук не синхронизирован, вы видите лишь движение губ. Но эти трое явно излучают уют, покой и единство.

Все будет сделано так, что наверняка пройдет цензуру, а это важный в коммерческом отношении фактор. Нет необходимости показывать половые органы, поэтому и «сцены под простынями» не будет.

Периодически в фильме происходит смена ритма: кто-то, например, идет в уборную (вы видите лишь, как один из них встает, выходит из комнаты, потом возвращается).

Камера начнет движение из-под кровати, потом к ногам кровати, постепенно поднимаясь над головами, пока окно не закроет собой весь экран. Такое движение камеры можно сравнить с траекторией луны, которая в течение полутора часов восходит с одной стороны и заходит с другой.

По контрасту с изображением на звуковой дорожке звучат в основном трагические разговоры супругов, которые собираются расстаться, всхлипывания ребенка, шепот, вздохи, тихие стоны, слышна и звукозапись праздника мыльных пузырей на Трафальгарской площади, будто это звуки, пришедшие из сна одного из персонажей или всех троих. На заре раздается звон молочных бутылок и пение птиц. Фильм завершается все более и более громким пением птиц.

Фильм № 7 (Чаепитие)

1 $^{1}/_{2}$ часа. Синхронизированный звук. Цветной. Исполнители: женщина.

Женщина в комнате принимает участие в чаепитии. Кроме нее, мы никого ни разу не видим. Она говорит: «Вы не слушали, правда». После этого за весь фильм не произносит ни слова.

Фильм в основном о комнате и множестве находящихся в ней временных миров. Часы тикают быстро, как сумасшедшие. Неравномерно растворяется в чашке кусок сахара. Очень стремительно портится платье женщины. Проезжающая по улице машина, которая отражается в глазах женщины, движется медленно-медленно. Рассыпается стул, будто он состоит из пыли. В конце концов единственное, что остается в комнате,— это телефон. Все остальное исчезает, и каждое в своем ритме.

Женщина должна быть японкой с хорошей грудью. Сцена своеобразно сочетает свойства японской чайной церемонии и английского чаепития.

Фильм № 8 (Женщина)

1 1/2 часа. Цветной. Отдельная звуковая дорожка. Исполнители: одна женщина.

Это фильм о беременности и разрешении от бремени, представленными очень поэтично, в отличие от какого-нибудь медицинского репортажа.

Беременная женщина — единственный человек в фильме, что символизирует психологическое одиночество зачатия.

Она современна, очень чувствительна и умна. Ее мышление во всех формах адекватно мышлению интеллектуально развитого мужчины нашего общества.

Зритель узнает ее кожу, видит большой живот, рвоту, походку, улыбку, словом, все, кроме внешних обстоятельств ее жизни, как, например, замужем ли она, есть ли у нее работа, и т. д. Эта сторона ее прошлого полностью скрыта.

Весь фильм можно воспринимать как сольный танец беременной женщины: сначала очень легкий и изящный, потом, когда тело постепенно разбухает, раздается, медленный и тяжелый; наконец, приходит драматический момент разрешения от бремени и наступает полная тишина, как намек на умиротворенность (смерть, искупление).

Мы часто видим город, небо, звезды, отраженными в глазах беременной женщины.

Звуковая дорожка позволяет проникнуть в ее мысли. Звучат в основном стоны рожениц, проклятия, интервью, взятые у женщин воображаемым репортером. Это глубоко философские интервью, их можно сравнить с последним монологом в «Постороннем» Камю. Сначала то, что происходит с ней, ассоциируется у девушки с состоянием человека, у которого развивается опухоль. Ей кажется, что она обречена. Но почему она, а не тот мужчина? Какова связь между ней и тем, что в ней растет? и т. д. и т. п.

Не считая медицинских репортажей, ни один кинематографист еще не снимал фильма на эту тему. Может быть, причина в том, что большинство режиссеров мужчины, а мужчины очень чувствительны к этому вопросу. Я заметила, что и на фотографиях, и в кино любую беременную женщину снимают так, чтобы она выглядела как можно красивее и романтичнее.

Я хочу, чтобы этот фильм был поэтичным, но без излишних красивостей.

Я хочу, чтобы все девушки на свете посмотрели этот фильм, прежде чем забеременеть. Некоторые матери, испытав первый шок от того, что беременность вовсе не так чудесна, начинают ненавидеть ребенка, ведь им наговорили, будто беременность — самая прекрасная вещь в жизни женщины.

Я хочу исключить возможность такой трагедии.

С финансовой точки зрения на этот фильм нужно минимум затрат. Правда, на него потребуется время (6 месяцев), а сегодня большинство кинематографистов не хотят столько тратить на создание картины. Я лично не возражаю против того, чтобы пройти через это, потому что мне это представляется очень важным.

Фильм № 9 (Не волнуйся, любовь моя)

1 час 45 минут. Цветной. Скоростная камера. Синхронизированный звук.

Это любовное послание, которое мы передаем из Англии всему миру и будущему.

Возникновение замысла связано с тем, что, когда звезда вспыхивает, мы узнаем об этом лишь две тысячи лет спустя. И говорят еще, что любовь, которую мы испытываем сейчас, зародилась у кого-то две тысячи лет назад или что кто-то в другом конце вселенной посылает нам волны любви, чтобы поддержать в нас это чувство.

Фильм будет состоять из двадцатисекундных эпизодов, в которых люди улыбнутся и скажут: «Не волнуйся, любовь моя»,— но так как все будет снято скоростной камерой, каждая улыбка будет синхронизирована с темпом съемки, и вы услышите непривычный растянутый вариант фразы «не волнуйся, любовь моя».

Надеюсь, после этого фильма весь мир станет чуть счастливее и радостнее, и через две тысячи лет наша улыбка вдохновит людей так же, как вспышка звезды. Фильм произведет наибольшее впечатление, если его посмотрят во времена наших пра-пра-правнуков.

В этом фильме нам нужно заставить улыбнуться целое созвездие людей, способных посылать сильные, положительные волны, людей, которые будут представлять наш век.

Фильм № 10 (Небо)

Это фильм об ожидании.

Сначала через телескоп, занимающий весь экран, видно небо. Эффект тот же, как если смотреть на небо со дна очень глубокого колодца. Очень медленно проплывают облака.

Четыре человека в пальто стоят на вершине холма.

Они смотрят на небо.
Они все ждут, ждут...
Обмен светскими репликами (все импровизировано).
Потом один предлагает что-то принести и уходит. Трое оставшихся беседуют о том, кто ушел.
Потом еще один уходит.
Двое оставшихся говорят о двух ушедших.
Потом третий уходит.
Оставшийся человек движется туда-сюда в одиночестве, потом уходит.
Потом первый возвращается с курильницей.
Возвращаются второй и третий.
Но они не могут найти спичек, чтобы зажечь благовоние.
Один уходит за спичками.
Второй тоже за чем-то уходит.
Оставшийся ложится вздремнуть.
(Заметьте, что четвертый так и не вернулся.)
Принесли спички.
Второй принес гитару.
Он начинает играть, и все трое поют.
Потом они приходят к выводу, что пением можно спугнуть «это», и перестают петь.
(Они то и дело смотрят вверх на небо за горизонт.)
Потом один из них высказывает мысль, что нужно принести большую лестницу. Обсуждение, кому идти за лестницей. Они тянут жребий, и идет тот, кто вытащил самую короткую соломинку.
Он возвращается, говоря, что ему нужен помощник, чтобы принести лестницу. Наконец, все трое идут вместе.
Потом все трое приносят лестницу, огромную лестницу. Двое держат ее, а один залезает на нее и смотрит на небо в огромный телескоп.
По-прежнему ничего.
Постепенно темнеет, они зажигают спички, чтобы рассмотреть лица друг друга.
Становится холодно, они разводят костер.
Один из них к тому же совсем замерз, и все отдают ему свои пальто.
Наконец они видят, что возвращается четвертый, которого все это время не было.
— Вы уже видели это, ребята?
— Нет, пока нет.
Они по-прежнему следят за небом.
Внезапно один говорит: «Глядите, глядите!»
Все смотрят.
— Видели?
— Нет.
— Может быть.
— ...?
Они тушат разожженный костер, который и так догорал.
Они все уходят, унося лестницу и телескоп.

Фильм № 11 (Муха)

О мухе, которая очень медленно ползет по лежащему телу от пальцев ног до головы. Весь фильм должен занять около часа.

Фильм № 12 (Экстаз)

Камера должна беспрерывно подниматься вверх, вверх, вверх. Собрать 367 пар ног и просто двигаться вверх по ногам (от пальцев ног до верхней части бедра) и продолжать двигаться вверх, пока не пройдешь по всем 367.

Фильм № 13 (Путевые заметки)

Рассказ о путешествии с точки зрения человека, способного видеть вещи лишь в фокусе или очень крупным планом. Предметы показываются крупным планом и в фокусе, пока идет обычное повествование о том, что будет интересно узнать и на что приятно посмотреть во время путешествия. Ну, например,

вы рассказываете о Токио и объясняете, что, кроме ножей, там ничего не увидишь; просто потому, что вы сфокусировали внимание на магазине, где продаются ножи, и он теперь олицетворяет для вас Токио. На экране вы не видите ножей, не считая очень крупного плана лезвия ножа или его кончика без всякого фона. Вы можете пояснить, как прекрасны гейши, но крупным планом показываете лишь пряди волос, развевающихся на ветру. Вы рассказываете, как побывали в смешанной бане, а показываете только пар. Вы говорите, как занимались любовью в парке и показываете две колышащихся травинки. Вы рассказываете, как ели лапшу, а на экране крупный план лапши без фона, так что она похожа на абстрактный рисунок.

Такое повествование можно сделать, не покидая своей квартиры.

Подготовьте рассказ о путешествии по своей стране, которая, естественно, вас больше всего интересует.

Подготовьте рассказ о разных странах, которые вас привлекают.

Йоко Оно

Подготовьте рассказ о воображаемой стране

Addendum 88

Йонас Мекас однажды сказал, что если все зрители покидают ваше шоу, значит, вы достигли успеха или нечто в этом роде. В мире авангарда многие из нас разделяли это чувство. Это означало, что вы не пали настолько, чтобы развлекать зрителей, но предприняли успешную попытку пробудить в них сильные ощущения, к которым они не были готовы. Вопрос стоял так: искусство против развлечения.

В этой традиции снят фильм о ягодицах. Я и не думала, что он станет так популярен. Наверное, он пришелся по душе англичанам, потому что они любят пародию. Почти каждый день какая-нибудь английская газета отпускала шуточку в адрес картины. Часть моих серьезных друзей-авангардистов решила порвать со мной отношения, сочтя, что я продалась.

Фильм стали называть «Ягодицы», но вообще-то его название «Фильм № 4». «Почему «Фильм № 4»? О чем фильмы 1, 2, 3? — обычно спрашивали журналисты. «Фильмов № 1, 2, 3 нет, мне просто понравилась цифра 4»,— отвечала я в таких случаях. Другой стандартный вопрос: «Почему ягодицы 365 человек?» «А кто считал? Если вы, так вам этого делать не следовало». «А что же нам следовало делать?» В разных уголках земли «Фильм № 4» вызывал в основном смех у людей, большинство из которых его даже не видели. Они хихикали уже от одной мысли о нем. Позднее я узнала, что хихикали даже за железным занавесом. Не удивительно, что друзья-художники порвали со мной отношения. Фильм противоречил понятию об искусстве как таковом. Но самым большим снобом была все-таки я. Всему миру, включая авангард, я говорила: «А ну вас!» Я будто испытывала состояние сильной наркотической эйфории, но одновременно и чувство одиночества.

Как только фильм был завершен, его запретили для общего показа. Тогда было сделано заявление, что я и две тысячи молодых лондонцев устроим демонстрацию перед цензорским бюро с требованием разрешить демонстрацию фильма. На следующее утро я стояла там вместе с Тони, моим тогдашним мужем, и дочкой Кёко. Тони нес Кёко на плече, а у меня был букет прекрасных желтых нарциссов. Когда мы пришли, там не было никого, кроме журналистов. «А где остальные? Мы слышали про две тысячи»,— спросили журналисты. «Наверное, еще спят»,— ответила я. Они рассмеялись. Я попросила, чтобы цветы передали лорду Х., который был цензором моего фильма. Мы трое и журналисты подождали какое-то время. Потом от цензора пришла девушка и предложила мне подняться с ней. Когда я вошла в кабинет, он уже был украшен присланными мной цветами. Дверь закрылась перед любопытными улыбающимися сотрудниками. Мне предстояла беседа наедине. Никаких обещаний не было дано, но у меня зародилась надежда, что лорд Х. пересмотрит свое решение. Фотография, где я вышла на демонстрацию с полными руками цветов, на следующий день попала в газеты. Недавно мне сказали, что слух об этом дошел тогда даже до Огайо. Очень смело было со стороны Би-би-си впервые в истории по-

казать по телевидению отрывки из фильма — крупные планы ягодиц шагающих людей — назвав их «Ягодицы, не пропущенные цензурой».

Лето того года станет летом детей-цветов. Цензура пропустит фильм, и «Фильм № 4» будет широко демонстрироваться после премьеры на Черринг-кросс роуд, когда лондонские хиппи выстаивали длинные очереди не столько ради того, чтобы посмотреть картину, сколько для того, чтобы выразить свое отношение. Но тогда было начало весны. Я помню, как дул пронизывающий утренний ветер, пока мы стояли перед зданием цензуры.

Успех «Фильма № 4» дал мне возможность снимать другие картины. Менеджеры различных крупных кинокомпаний с готовностью соглашались встретиться со мной и обсудить возможности финансирования моего следующего фильма. Мне и в голову не приходило, что кое-кому из них просто хотелось взглянуть на это странное явление под названием Йоко Оно. Неужели она действительно женщина? Один американский кинодеятель решил, что я одна из девушек, снимавшихся в фильме, и что режиссер просто послал меня раздобыть деньги. «Это я режиссер»,— сказала я. «Нет, нет! Это невозможно». В 1967 году его слова должны были звучать как комплимент. Пока он собирался угостить меня вином, я быстренько ушла.

Другим препятствием для меня было нежелание раскрывать перед потенциальными продюсерами свои кинематографические замыслы из страха, как бы они не были восприняты неправильно. Мои опасения имели под собой почву, потому что один журнал уже хотел заказать мне порнографическую версию фильма о ягодицах. А одна американская кинокомпания спросила, не сделаю ли я такой же фильм о груди 365 женщин. Я не собиралась так деградировать.

И все же мне очень везло. Ни с того ни с сего я получила письмо от австралийского телевидения. Они хотели пригласить меня снять для них фильм. Что касается темы, тут мне предоставлялся полный карт-бланш. Предложение казалось великолепным. Вот так и было снято «Изнасилование». Замысел возник у меня задолго до того, как атаки прессы стали частью моей жизни. Теперь меня дрожь пробирает от того, насколько пророческим оказался этот фильм.

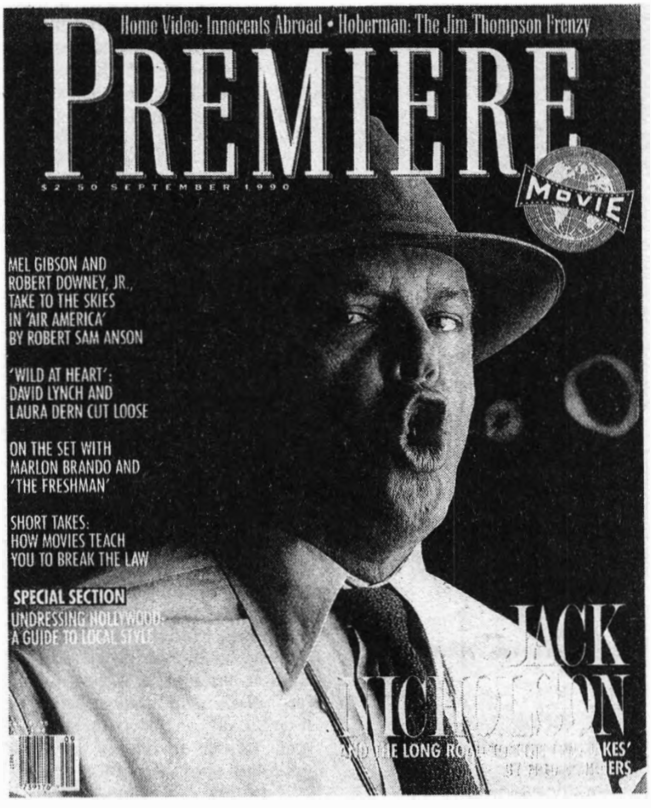
После «Изнасилования» мы с Джоном решили снимать вместе. Нам нравилась совместная работа, у Джона возникали грандиозные идеи, по крайней мере мне они тогда казались именно такими. Он, например, предложил воспользоваться вертолетом, что открыло новые возможности для наших киноэкспериментов. Когда Джон впервые сказал: «Давай воспользуемся вертолетом»,— я, которая якобы продалась, подумала: «О, господи, а не уподобляемся ли мы немножко Голливуду?» А в результате получилась прекрасная сцена с песней «Ревнивый парень» в «Представь себе». Ничего «голливудского» в ней не было. Мы пришли из двух разных миров, и наша встреча стала счастливой. Я изменилась. После знакомства с Джоном стала немного мягче, полагаю, в хорошем смысле. Я больше не испытывала потребности защищать свои кинематографические идеи и публиковала их, чтобы любой мог воспользоваться ими и поставить фильм. Это было своего рода духовным очищением для меня как для женщины, у которой за плечами столько горького опыта и столько замыслов.

Из фильмов у меня самые теплые воспоминания о картине «Представь себе». Мысль о том, чтобы ничего не говорить в фильме за исключением обращенного друг другу приветствия «доброе утро» вначале, принадлежала Джону. «Давай понастоящему расстроим всех и в конце фильма пройдем по воде». (Сами догадывайтесь, кому принадлежала эта мысль!) Мы попробовали, то есть я понимаю, получилось немножко неуклюже, но день был ветреный, волны большие. В любом случае вы видите то, что получилось. Наслаждайтесь.

Перевод с английского М. Теракопян

Новая рубрика «Пресс-бюро «ИК» должна в какой-то мере компенсировать отсутствие некогда существовавшей «Синерамы», о возобновлении которой нас постоянно просят читатели. Каждый из выпусков «Пресс-бюро» будет формироваться на основе материалов того или иного зарубежного киноиздания. Среди них будут не только «серьезные» журналы, сродни «Искусству кино» («Cahiers du cinema», «Cinema nuovo», «Film Quarterly»), но и массовые, рассчитанные на самого широкого читателя — такие, как дебютант рубрики американский журнал «Premiere». Причем мы намеренно сохранили в прилагаемой статье стиль этого издания, поскольку нам представляется важным знакомить нашего читателя не только с фактами из жизни кино, но и с самими журналами: мы надеемся, что новая рубрика позволит вам увидеть, как отличаются зарубежные издания и от наших отечественных, и один от другого.

В этом номере обозревает кинопериодику сотрудник ВНИИ киноискусства Мария Теракопян.



Джек Николсон на обложке журнала "Premiere"

Сентябрьский номер журнала «Премьер» знакомит американских читателей с тем, что, а в большинстве случаев кого, они в ближайшее время увидят на киноэкранах.

В «Открытках с края бездны» («Postcards From the Edge»), где речь идет о жизни в одном из закоулков Голливуда, пользующихся сомнительной репутацией, Мэрил Стрип превратилась в дочку Ширли Маклейн. Проблема: наркотики, снова наркотики и — крах. Но для беспокойства нет никаких причин. Всех ждет исцеление с помощью Джина Хэкмена, Ричарда Дрейфуса и режиссера Майка Николса.

В другой киноленте «Елеле» («Narrow Margin») настоящий мужчина Джин Хэкмен выслеживает Энн Арчер, ставшую свидетельницей убийства и сбежавшую после этого из города, как сделала бы на ее месте любая неглупая девушка.

Эллу Фицджералд и Фрэнка Синатру можно увидеть в документальном фильме «Слушайте» («Listen Up») — об уникальном композиторе, аранжировщике и дирижере Куинси Джоунсе.

Братья Коэн произвели на свет потрясающий гангстерский боевик «Перекресток Миллера» («Miller's Crossing») с ударным составом. Гэбриел Бирн (пройдоха) и Альберт Финни (его приятель) влюбляются в одну и ту же девушку — Маршию Гэй Харден.

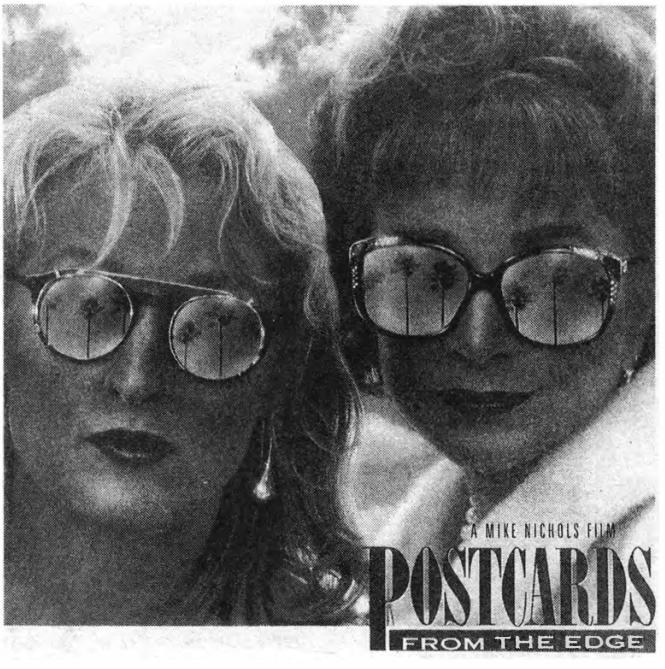
Чтобы поставить фильм «Поворот судьбы» («Reversal Of Fortune») режиссер Барбет Шредер сменил грязные районы Лос-Анджелеса («Завсегдатай бара») на богатый привилегированный Ньюпорт. В роли мужа, задержанного за попытку убийства собственной жены (Гленн Клоуз), снялся Джереми Айронз.

Режиссер Эдриен Лайн («9 с половиной недель», «Роковое влечение») снова в своей стихии. В новом психологическом триллере «Лестница Якоба» («Jacob's Ladder») — о человеке, который живет в плену галлюцинаций, Тим Роббинс, который и так уже наполовину

свихнулся в «Мужчине из «кадиллака», совсем теряет рассудок.

Над новыми фильмами работают Уоррен Битти («Доктор», «The Doctor»), где он играет главную роль и режиссер Пауль Верхувен («Робот-полицейский»), полагающий, что нехорошо показывать обнаженное женское тело и не показывать мужского. На роль

Как удалось японскому телережиссеру Хироаки Есида убедить Оливера Стоуна стать продюсером своей американской картины? Очень просто. Они отправились в поход. «Мы провели вместе шесть часов, гуляли по горам, разговаривали. Стоун очень любит ходить пешком». В итоге Стоун согласился сделать вместе с Хироаки Есида «Железный



Реклама фильма «Открытки с края бездны» (реж. Майк Николс)

своего сына в «Принце волн» («Prince Of Tides») Барбре Стрейзанд наконец удалось найти идеального актера — собственного сына.

Джефф Дэниелс в фильме «Великое турне» («The Grand Tour») играет владельца маленькой гостиницы в городке, на который должен упасть метеорит. В Окленде, где проходили съемки, жители забеспокоились, узнав, что пришло время падать метеориту. «Ладно,— сказал Дэвид Туохи, режиссер «Великого турне»,— придется нам все это сделать понарошку».

лабиринт» («Iron Maze») по мотивам классического японского «Расёмона».

Впервые после большого перерыва Джон Шлезингер вернулся к теме гомосексуализма. В задуманной картине о СПИДе режиссер хочет по мере возможности уйти от мрачных сторон жизни обреченных, ведь безысходность стала общим местом в многочисленных лентах на эту тему. «Такой поворот для меня важнее всего и с художественной, и с политической точки зрения»,— говорит Шлезингер.

●

Неудивительно, что в поле зрения «Премьера» попали и два таких чрезвычайно популярных актера, как Марлон Брандо и Джек Николсон, каждому из которых посвящена отдельная большая статья.

Итак, Марлон Брандо умирал, тяжело навалившись на Мэттью Бродерика, и привлекательного в этом зрелище было мало... Нет-нет, это не более, чем сцена из нового фильма режиссера Эндрю Бергмана «Новичок» («The Freshman»). Наблюдать за Марлоном Брандо во время работы чрезвычайно интересно. Перед камерой он действует удивительно естественно, совершенно не чувствуется, что он играет, одну и ту же фразу он почти никогда не произносит одинаково. Один из его величайших секретов — виртуозное владение руками и умение использовать в игре любые, самые незначительные предметы обстановки. Он может, например, провести целую сцену, просто неотрывно глядя на шляпу. Это производит почти гипнотическое действие на окружающих. Правда, случаются и курьезы. На одной из первых репетиций с Бродериком Марлон Брандо некоторое время благополучно читал текст роли Энн Миллер, которая играет его дочь.

Конечно же, получить согласие Брандо на съемки — большая удача. Продюсер «Новичка» Майкл Лоубел вспоминает, что между тем моментом, когда они с Бергманом послали Брандо сценарий, и тем, когда он ответил, прошло целых три недели. И только когда они уже почти потеряли всякую надежду, он позвонил и пригласил их на Таити, где в течение еще одной недели они беседовали о чем угодно, кроме фильма. Только потом Брандо наконец рассказал, какой ему видится роль. Потратив пять секунд на размышление, режиссер и продюсер сказали «да».

Работа над «Новичком», однако, омрачилась двумя весьма неприятными событиями. Во-первых, Брандо неожиданно позвонил в редакцию газеты «Глоуб энд мейл» и вы-

разил желание встретиться с корреспондентом. В появившемся затем на первой странице интервью он всячески клеймил фильм, предрекая ему неминуемый провал. Трудно сказать, что вызвало эту вспышку дурного настроения, может быть, травма, полученная незадолго до этого во время съемок на катке, может быть, неурядицы с оплатой

Гэбриел Бирн в фильме «Перекресток Миллера» (реж. Джоэл Коен)

сверхурочной работы. Так или иначе, но сразу же после публикации Брандо получил 50 тысяч долларов в качестве компенсации за лишний день съемок. Позднее Брандо извинился перед товарищами, сославшись на то, что причиной его выходки стали личные проблемы.

Вторая неприятность состояла в том, что компания «Парамаунт Пикчерз» выразила протест в связи с тем, что пожилой гангстер Кармин Сабатини в исполнении Брандо настолько напоминает Вито Корлеоне из «Крестного отца», что встает вопрос о нарушении авторских прав. Бергман считает, что со стороны «Парамаунта» просто смешно говорить об авторских правах на игру Брандо. К тому же, добавляет он, в 30-е годы такое происходило сплошь и рядом. В одном фильме актер играл какую-то роль, а в следующем откровенно пародировал ее. В данном же случае перед нами даже не пародия, а просто знакомый типаж. Полагают, что «Парамаунт» вряд ли станет раздувать ссору с «Коламбиа Пикчерз» из-за фильма «Новичок» до размеров войны двух гигантов. Скорее всего, дело кончится денежной компенсацией.

●

В фильме «Два Джейка» («The Two Jakes») Джек Николсон выступает как режиссер и исполнитель главной роли Джейка Джиттеса. Если говорить о роли, идеально подходящей Николсону, то это именно Джейк Джиттес (несмотря на то, что Джокер из нашумевшего «Бэтмена» принес ему, как говорят, 50 миллионов долларов), а самый запоминающийся его фильм, безусловно, «Китайский квартал». За свою актерскую жизнь Николсон переиграл парней умных и парней крепких, людей задумчивых и стремительных, холостяков и общительных хитрецов. Все это сфокусировалось в Джейке Джиттесе. Трудно удержаться от того, чтобы не идентифицировать актера и его героя. Впрочем, по словам Николсона, такова судьба всех его ролей... «начиная с дьявола. По-моему, это именно то, что нужно делать — заставлять верить, что это ты и есть».

«Два Джейка» — это вторая часть «Китайского квартала». Первая попытка снять «Двух Джейков» была предпринята в 1985 году совместными усилиями Николсона, продюсера Роберта Эванса и сценариста Роберта Тауна. Тогда, в 1985-м, Таун должен был быть режиссером, а Эванс — исполнителем роли второго Джейка. В первый же день съемок Эванс впал практически в состояние невменяемости, и Таун в конце концов не выдержал, заявив, что не желает больше видеть его в своей картине. Николсон же, напротив, не хотел расставаться с партнером. В итоге от грандиозного плана остался шлейф судебных разбирательств, а «Парамаунт» потерял около 4 миллионов.

Именно Николсону удалось возродить этот замысел, распутав юридическую неразбериху и восстановив былые отношения. К работе он согласился приступить, лишь когда было найдено решение, удовлетворившее его, Тауна и Эванса: все поняли, сколь трудно снимать продолжение великолепной картины, поставленной замечательным режиссером. Дружба Тауна и Николсона оказалась достаточно прочной, чтобы выдержать крах 1985 года и подготовку нового сценария. Но во время доработки уже одобренного сценария их сотрудничество распалось. Таун увлекся сюжетными перипетиями, Николсону хотелось побольше поэтических образов. Они просто перестали понимать друг друга. К тому же Таун в спорах «звезды» с автором сценария неизменно оказывался в невыгодном положении: его всегда можно было обвинить в том, что несостоявшийся режиссер просто завидует Николсону.

В фильме практически нет погонь, не гибнут невинные прохожие. Иной раз бывает, что машина на экране сметает фруктовый ларек, выскакивает на тротуар и, умчавшись, оставляет позади гору

трупов. Зрителю же предлагают сопереживать лишь главному герою. Николсона такой вариант не устраивает. «Благодаря Роберту,— говорит он,— в картине чувствуется влияние литературных традиций». Герой Николсона изменился по сравнению со своим предшественником из «Китайского квартала». Он стал более скептичен, осторожен; под влиянием окружающей его безнравственности меняются и его взгляды на мораль, он больше не верит, что браки совершаются на небесах.

●

«Американский воздушный флот» («Air America») — это приключенческая комедия в духе черного юмора о том, как пару десятилетий назад группа молодых американцев трудилась в одной из южных стран в засекреченной авиакомпании, принадлежащей ЦРУ. Наряду с рисом и бензином им случалось перевозить ведра с самодельным напалмом, а иногда и чистый опиум. Одну из главных ролей играет Мел Гибсон, который уже своим участием почти гарантирует длинные очереди у билетных касс, а за все секторы производства отвечают люди, имеющие кинематографические награды. И все же работа шла отнюдь не легко. Во время натурных съемок в Таиланде там произошло два землетрясения, оползень уничтожил подготовленную для одной из камер площадку, и кроме того съемочной группе угрожала змея, прозванная «тустеп» (что значит «два шага») за то, что на большее расстояние после встречи с ней никому никогда уйти не удавалось. В числе прививок, которых не избежал никто, одна предназначалась для борьбы со смертельной инфекцией, переносимой сиамскими поросятами.

Кроме общих для всех трудностей у каждого были и свои индивидуальные. Инженер по спецэффектам Гиббс задумал вдребезги разбить самолет на взлетной полосе. Понимая, что таиландские генералы никогда не простят ему, если вместо любезно предоставленной напрокат машины получат обгоревшие обломки, продюсер Майкл Кэгэн с мольбой в голосе обратился к Гиббсу: «А не мог бы ты разбить его так, чтобы при этом не повредить?» Мелу Гибсону пришлось преодолевать свой страх перед летательными аппаратами, что он и сделал, освоив управление проклятыми машинами.

Самым трудным оказалось научиться удерживать вертолет в зависшем состоянии: «Это все равно что мчаться по ухабистой дороге со скоростью 90 миль в час, держа в руках чашку дымящегося кофе, и не расплескать ни капли». Ну уж о режиссере Роджере Споттисвуде и говорить нечего: 15 камер, 49 мест для натурной съемки и 35 миллионов бюджета.

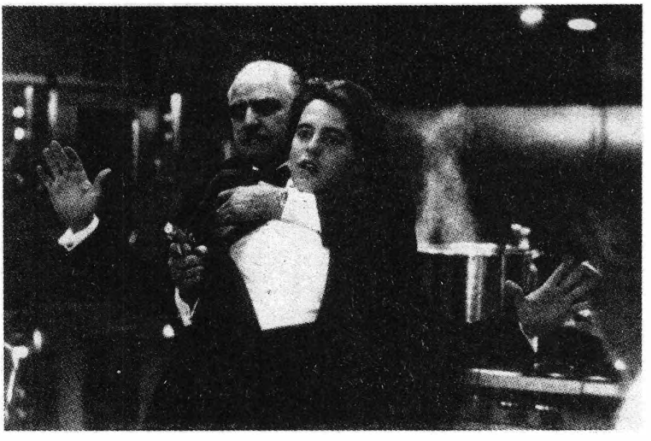
●

По традиции в «Премьере» приводится масса курьезных и просто интересных случаев, героями которых так или иначе оказываются известные в мире кино люди. Так, например, рассказывается о том, как два обыкновенных сотрудника рекламного агентства писали в свободное время сценарий, получили за него 750 тысяч, став в один вечер желанными гостями на многих студиях Голливуда.

Состоялся аукцион имущества из последнего дома, где жила Бетт Дэвис. На нем присутствовало более тысячи посетителей. Самая высокая цена за проданную вещь: 21 тысяча долларов (за карандашный набросок головы Дэвис). Самая низкая цена: 75 долларов (за мусорную корзинку).

В издательстве «Оксфорд юниверсити пресс» вышла книжка «Киноанекдоты». В ней, в частности, рассказывается о том, как Вивьен Ли подбирала некоторые детали туалета для «Унесенных ветром», о том, как Джон Берримор задумал купить свою партнершу (это была обезьяна), о том, как некогда Дэвиду Селзнику не удалось заключить контракт на покупку недвижимости из-за того, что по дороге на аукцион он задержался, чтобы поторговаться с продавцом мороженого.

В Америке, оказывается, есть еще честные полицейские. Так, некий Р. С. Смит задержал Мишель Пфайфер за превышение скорости. «Когда я прочел в ее правах фамилию, я сообразил, кто она такая,— говорит полицейский,— но по долгу службы нам приходится сталкиваться с самыми разными людьми». Правонарушитель Пфайфер внесла залог в сумме 100 долларов.



Марлон Брандо и Мэттью Бродерик в фильме «Новичок»

Как известно, существуют настоящие фанатики-киноманы, способные без конца пересматривать один и тот же фильм. В век видео и кабельного телевидения жить им стало намного легче. В их числе оказались Роберт Земекис и сценарист Лем Доббс, которые, как говорят, посмотрели «Большой побег» не менее двухсот раз. Мартин Скорсезе заявляет, что никогда не устает, например, от «Восьми с половиной» и «Леопарда». В дождливые дни любимое занятие Джима Джекса, вице-президента одного из подразделений «Юниверсл», — целиком прокручивать сагу о «Крестном отце». Он полагает, что просмотрел ее уже раз 40.

Однако не одни же режиссеры, актеры и продюсеры делают кино. Есть еще и армия незаметных, но необходимых в процессе создания фильма людей. С некоторыми из них и предлагает познакомиться своим читателям «Премьер».

До сих пор Питер Эллиот не произнес с экрана ни одной фразы. И тем не менее у него есть свое амплуа — приматы. Играл он, например, в «Легенде о Тарзане», в «Гориллах в тумане». Но этим его деятельность не ограничивается, он еще обучает и подбирает других исполнителей обезьяньих ролей. Принципы отбора следующие: размеры, гибкость, сила и способность убедить себя, что ты представитель другого биологического вида. Играть обезьян совсем не просто даже в смысле физической нагрузки, ведь чем натуральнее обезьяний костюм, тем он тяжелее. Иной раз актеру, чтобы хоть что-нибудь увидеть, приходится смотреть сквозь отверстия в ноздрях маски. И все же главное, по мнению Эллиота,— это проникнуть в психологию животного, понять, о чем оно думает.

Чтобы «оживить» одну-единственную куклу Чаки из кинофильма «Детская игра» («Child's Play») понадобилось не только снимать этого персонажа с меньшей скоростью (18 кадров в секунду, против обычных 24), но и приложить титанические усилия для создания множества разновидностей Чаки: сидящих, стоящих, шагающих, Чаки-каскадеров и даже Чаки-двойников.

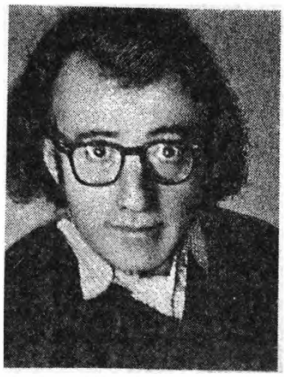
Для любителей технических новшеств сообщается, что к 1993 году в Америке появится еще одно устройство, позволяющее смотреть видеопрограмму,— спутниковая «салфетка». Да-да, это квадратная спутниковая антенна, устанавливаемая на крыше. Предполагается, что стоимость нового устройства размером не больше столовой салфетки составит 300 долларов. Зрителям будет предложено 108 программ подобных тем, что передаются по кабельному телевидению и примерно за такую же плату. Уменьшение размеров антенны стало возможным благодаря увеличению мощности спутника. По сравнению с нынешними «тарелками» до 12 футов в диаметре «салфетка» (18 квадратных дюймов) намного удобнее. Если к 1993 году еще какая-нибудь компания изобретет антенну-рюмку, то на крыше получится настоящий обеденный стол.

Ориентируясь на самого широкого читателя, «Премьер» помещает немало статей и заметок, написанных в юмористическом тоне. Как, например, «Наставления по нарушению закона». О чем же мы узнаем из фильмов? Не только о хрупкости семейных отношений, целительной силе любви и радости победы над собой, но и о некоторых куда более неординарных вещах. Так, скажем, в «Полицейском из Беверли-Хиллз» Эдди Мэрфи демонстрирует, как можно вывести из строя полицейскую машину, засунув несколько бананов в выхлопную трубу. Джон Эштон, представившись именем героя, которого играет Де Ниро, аннулирует кредитную карточку последнего, назвав по телефону ее номер. В «Близнецах» Арнольд Шварценеггер отключает противоугонное устройство, приподняв заднюю часть машины. Мэттью Бродерик сначала демонстрирует, как с помощью банки из-под содовой позвонить по телефону-автомату, а потом при помощи магнитофона отпирает электронный замок. По сведениям из компетентных источников трюки Мэрфи и Шварценеггера просто не сработают. У Бродерика шанс будет, если ему доведется иметь дело со старыми моделями. Эштону же удастся добиться успеха, только если сотрудники банка проявят халатность.

В Голливуде любят все проверенное и надежное, это справедливо даже в отношении моды. Здесь предпочтение отдается такому стилю одежды (точно так же обстоит дело с общей тональностью фильмов), который можно определить одной образной и завлекательной фразой, как например: «Шанель», но в сочетании с ковбойскими сапогами и джинсами», или же, если речь идет о доме: «Мексиканский колониальный стиль с оттенком рококо». «Звезда», которая сама во всем этом не разбирается, вовсе не должна отчаиваться. Всегда можно нанять специалиста, который позаботится о вашем гардеробе. Так поступили, например, Деми Мур, Фэй Данауэй и Сильвестр Сталлоне.

М. Теракопян

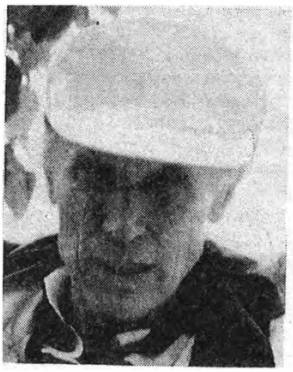
Досье «ИК»



ВУДИ АЛЛЕН, актер и режиссер (США)

Настоящие имя и фамилия — Аллен Стюарт Кёнигсберг. Родился 1 декабря 1935 года в Бруклине (Нью-Йорк). Учился в «Хай Скул де Мидвуд». Был гэгменом для журналов, у комиков Б. Хоупа, Б. Хэккета и др. С 1957 года — редактор телешоу, затем — актер на ТВ, в мюзик-холле. Автор юмористических новелл, кларнетист, органист, руководитель своего джаз-оркестра. Актер в кино с 1965 года, через год дебютировал как режиссер. Автор ряда пьес, одна из них («Сыграй это снова, Сэм») экранизирована, написал несколько книг. В 1975 году получил «Серебряного Медведя» за свое творчество на МКФ в Западном Берлине.

1965: «Что нового, киска?» ("What's New. Pussycat?"). *1966*: «В чем дело, тигрица Лили?» ("What's Up, Tiger Lily?"), и режиссер перемонтированного варианта с доснятыми сценами японского фильма «Ключ ключей» ("Kagi no kagi"). *1967*: «Казино Ройяль» ("Casino "Royale"), в Великобритании. *1969*: «Хватай деньги и беги» ("Take the Money and Run"), и соав. сц., режиссер. *1970*: «Бананы» ("Bananas"), и соав. сц., режиссер. *1971*: «Сыграй это снова, Сэм» ("Play It Again, Sam"), реж. Г. Росс. *1972:* «Все, что вы всегда хотели знать о сексе, но боялись спросить» ("Everything You Always Wanted to Know about Sex but Were Afraid to Ask"), и ав. сц., режиссер. *1973*: «Спящий» ("Sleeper"), и соав. сц., режиссер, композитор. *1975*: «Любовь и смерть» ("Love and Death"), и ав. сц. *1976:* **«Подставное лицо»** ("The Front"), реж. М. Ритт. *1977:* «Энни Холл» ("Annie Hall"), и соав. сц., режиссер; премии «Оскар» за фильм, режиссуру и сценарий. *1978:* «Интерьеры» ("Interiors"), только ав. сц. и режиссер. *1979*: «Манхэттен» ("Manhattan"), и соав. сц., режиссер; премия «Сезар» за лучший иностранный фильм во Франции. *1980:* участие в док. фильме «Вуди Аллену из Европы с любовью» ("To Woody Allen from Europe with Love"), Бельгия, реж. А. Дельво; «Воспоминания о «Звездной пыли» ("Stardust Memories"), и ав. сц., режиссер. *1982:* «Сексуальная комедия в летнюю ночь» ("A Midsummer Night's Sex Comedy"), и ав. сц., режиссер. *1983:* «Зелиг» ("Zelig"), и ав. сц., режиссер. *1984:* «Дэнни Роуз с Бродвея» ("Broadway Danny Rose"), и ав. сц., режиссер. *1985:* **«Пурпурная роза Каира»** ("The Purple Rose of Cairo"), только ав. сц. и режиссер; премия ФИПРЕССИ на МКФ в Канне, премия «Сезар» за лучший иностранный фильм во Франции; «Ханна и ее сестры» ("Hannah and Her Sisters"), и ав. сц., режиссер; премия «Оскар» за сценарий. *1986:* «Эпоха радио» ("Radio Days"), и ав. сц., режиссер. *1987:* «Сентябрь» ("September"), только ав. сц. и режиссер. *1988:* **«Другая женщина»** ("Another Woman"), только ав. сц. и режиссер. *1989:* новелла «Эдипов комплекс» ("Oedipus Wrecks") в фильме «Нью-йоркские истории» ("New York Stories"); «Преступления и проступки» ("Crimes and Misdemeanors"), и ав. сц., режиссер. *1990:* «Элис» ("Alice"), только ав. сц. и режиссер; «Сцены в универмаге» ("Scenes from A Mall), реж. П. Мазурский.



ЭРИК РОМЕР, режиссер (Франция)

Настоящие имя и фамилия — Жан-Морис Шерер. Родился 4 апреля 1920 года в Нанси. Изучал филологию. В 1947 году издал роман. С 1948 года — кинокритик. В 1950 году основал с Ж. Л. Годаром, Ф. Трюффо, Ж. Риветом и К. Шабролем «Ля газет дю синема». Сотрудничал в «Кайе дю синема», в 1956—1963 годы был редактором. Автор книг о Ч. Чаплине (совместно с А. Базеном), о А. Хичкоке (совместно с К. Шабролем), а также «Вкус к красоте». Ставил любительские фильмы с 1950 года, дебютировал в профессиональном кино в 1959 году. Автор сценариев всех своих лент.

1950: к/м «Дневник негодяя» ("Journal d'un scélérat"). *1951:* к/м «Представление, или Шарлотта и ее отбивная» ("Présentation ou Charlotte et son steak"), закончен в 1961 году. *1952:* «Примерные девочки» ("Les petites filles modeles"), ав. сц. и реж. с П. Жимбо; не закончен. *1954:* ср/м «Береника» ("Bérénice"). *1956:* ср/м «Крейцерова соната» ("Sonate à Kreutzer"). *1958:* ср/м «Вероника и ее скряга» ("Véronique et son cancre"). *1959:* «Знак Льва» ("Le signe du Lion"), выпуск на экран — 1962. *1962:* ср/м «Булочница из Монсо» ("La boulangère de Monceau"), первый фильм из «Шести моральных историй». *1963:* ср/м «Карьера Сюзанны» ("La carrière de Suzanne"), второй фильм из этой серии. *1964:* к/м «Надя в Париже» ("Nadja à Paris"). 1964—66: серия к/м телепередач познавательного характера. *1965:* новелла «Площадь Звезды» ("Place de l'Etoile") в фильме «Париж глазами...» ("Paris vu par..."); ТВ ф. «Карл Дрейер» ("Carl Dreyer"). *1966:* к/м «Студентка сегодня» ("Une étudiante d'aujourd'hui"); ТВ ф. «Целлулоид и мрамор» ("Le celluloïd et le marbre"). *1967:* «Коллекционерша» ("La collectionneuse"), четвертый фильм из «Шести моральных историй»; спец. приз на МКФ в Западном Берлине. *1968:* ср/м «Фермерша из Монфокона» ("Fermière à Montfaucon"). *1969:* «Моя ночь у Мод» ("Ma nuit chez Maud"), третий фильм из «Шести моральных историй». *1970:* «Колено Клер» ("Le genou de Claire"), пятый

фильм из этой серии; гл. премия на МКФ в Сан-Себастьяне. *1972:* «Любовь после полудня» (“L'amour l'après-midi”), шестой фильм из этой серии. *1975:* ТВ сериал «Новый город» (“Ville nouvelle”). *1976:* «Маркиза фон О» (“Die Marquise von O”), ФРГ — Франция; спец. премия МКФ в Канне. *1978:* «Парсифаль Уэльский» (“Perceval le Gallois”). *1979:* видеоспектакль «Катерина из Хайлбронна» (“Catherine de Heilbronn”). *1980:* «Жена летчика» (“La femme de l'aviateur”), первый фильм из серии «Комедии и поговорки». *1981:* «Удачное замужество» (“Le beau mariage”), второй фильм из этой серии. *1982:* «Полина на пляже» (“Paulina à la plage”), третий фильм; спец. премия на МКФ в Западном Берлине-83. *1984:* «Ночи полнолуния» (“Les nuits de la pleine lune”), четвертый фильм. *1986:* **«Зеленый луч»** (“Le rayon vert”), пятый фильм цикла; гл. приз и премия ФИПРЕССИ на МКФ в Венеции; **«Четыре приключения Ренет и Мирабель»** (“Les quatre aventures de Reinette et Mirabelle”). *1987:* **«Друг моей подруги»** (“L'ami de mon amie”), шестой фильм из серии «Комедии и поговорки». *1989:* «Весенняя сказка» (“Conte de printemps”).

КЭТЛИН ТЕРНЕР, актриса (США)

Родилась 19 июня 1954 года в Спрингфилде, штат Миссури. Училась на актерском факультете университета Миссури, спустя два года — в университете Мэриленд. Играла в театре в Нью-Йорке. Дебютировав в кино в 1981 году, стала одной из ведущих актрис США.
1981: «Жар тела» (“Body Heat”), реж. Л. Кэздан. *1983:* «Человек, у которого два мозга» (“The Man with Two Brains”). *1984:* **«Редкая порода»** (“A Breed Apart”); **«Роман с камнем»** (“Romancing the Stone”), реж. Р. Земекис. *1985:* «Преступления по страсти» (“Crimes of Passion”), реж. К. Рассел; **«Честь семьи Прицци»** (“Prizzi's Honor”), реж. Дж. Хьюстон; «Жемчужина Нила» (“The Jewel of the Nile”). *1986:* «Пегги Сью вышла замуж» (“Peggy Sue Got Married”), реж. Ф. Ф. Коппола. *1987:* **«Переключая каналы»** (“Switching Channels”); «Джулия и Джулия» (“Julia and Julia”), в Италии. *1988:* «Случайный турист» (“The Accidental Tourist”), реж. Л. Кэздан. *1989:* «Война в семействе Роуз» (“The War of the Roses”).

ВЕРА ХИТИЛОВА, режиссер (ЧЕХОСЛОВАКИЯ)

Родилась 2 февраля 1929 года в Остраве. Два года изучала архитектуру в Брно, затем работала лаборанткой, дизайнером. С 1954 года — ассистент режиссера на киностудии «Баррандов». Окончила ФАМУ в Праге в 1962 году. *1959:* к/м «Дом на Оржецновке» (“Dům na Ořecnovce”); к/м «Генерал» (“General”). *1960:* к/м «Господин Ка» (“Pan Ká”), и ав. сц.; к/м «Зеленая улица» (“Zelená ulica”), и ав. сц. *1961:* к/м «Журнал ФАМУ» (“Žurnál FAMU”). *1962:* ср/м «Потолок» (“Strop”), и ав. сц.; «Мешок блох» (“Pytel blech”), и ав. сц.; премия на МКФ док. фильмов в Венеции. *1963:* «О чем-то ином» (“O něčem jiném”), и ав. сц.; гл. приз на МКФ в Мангейме. *1965:* новелла «Закусочная «Мир» (“Automat “Svět””), и ав. сц.; премия ФИПРЕССИ на МКФ в Локарно, в фильме «Жемчужинки на дне» (“Perličky na dně”). *1966:* «Маргаритки» (“Sedmikrásky”), и соав. сц. *1969:* «Мы вкушаем плоды райских деревьев» (“Ovoce stromů rajských jime”), с Бельгией; и соав. сц.; премия на МКФ в Чикаго-70. *1971:* ТВ спектакль «Приятели» (“Kamarádi”), и ав. сц. *1976:* «Игра о яблоке» (“Gra o jablko”), и соав. сц.; премия на МКФ в Чикаго-77. *1978:* к/м док. ф. «Время неумолимо» (“Čas je neúprosný”), и ав. сц.; **«Занос»** (“Kalamita”), и соав. сц., выпуск на экран — 1981. *1979:* «История панельного дома» (“Panelstory”), и соав. сц.; гл. приз на МКФ в Сан-Ремо-80. *1981:* п/м док. ТФ ф. «Хитилова против Формана — осознание непрерывности» (“Chytilová versus Forman — Consciousness of Continuity”), в Бельгии. *1983:* «Слишком поздний послеполуденный отдых фавна» (“Faunovo velmi pozdni odpoledne”), и соав. сц. *1984:* ср/м ТВ док. ф. «Прага — беспокойное сердце Европы» (“Praha, neklidné srdce Evropy”), и ав. сц. *1986:* **«Турбаза Волчья»** (“Vlci bouda”), и соав. сц. 1987: «Шут и королева» (“Šašek a královna”), и соав. сц. *1988:* **«Копытом сюда, копытом туда»** (“Kopytem sem, kopytem tam”), и соав. сц.

С. Кудрявцев

Советские фильмы

«Бес в ребро» (по одноименной повести Г. Вайнера), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
Производство ТПО «Интердет», 1990.
Автор сценария Р. Фаталиев. Режиссер Б. Григорьев. Оператор И. Клебанов. Художник В. Сафронов. Композитор Г. Дмитриев. Звукооператор С. Гурин.
Роли исполняют: Е. Симонова, М. Жигалов, С. Никоненко, В. Лановой, С. Проханов, Г. Демина, Я. Янакиев, И. Вознесенский и другие.

«Вождь на одну смену» (по мотивам повести Ф. Камалова «Война Красного Лиса»), 1 серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 06 мин., 2-й серии — 1 час 03 мин.
Производство «Узбекфильм» имени К. Ярматова, 1990.
Автор сценария В. Гусев. Режиссер С. Назармухамедов. Оператор Н. Гулямов. Художник Н. Аббасов. Композитор Е. Ширяев. Звукооператор Л. Лагутина.
Роли исполняют: Р. Исаев, Х. Нурматов, Д. Худайбергенов, Н. Каримова, С. Берман, Д. Аббасов, И. Лиманский, Л. Вайнштейн, Б. Назармухамедов, Р. Адашев, А. Байрамян, В. Кадыров, Р. Маликов, Е. Шамсутдинова, А. Бакирова, Д. Рахматов, А. Скворцова, Н. Ртвеладзе и другие.

«Дамский портной» (по мотивам одноименной пьесы А. Борщаговского), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин.
Производство «Фора-фильм», 1990.
Автор сценария А. Борщаговский. Режиссер Л. Горовец. Оператор А. Яновский. Художник Е. Питэник. Композитор С. Беринский, Звукооператоры А. Кузьмин, Т. Чепуренко.
Роли исполняют: И. Смоктуновский, Т. Васильева, Е. Козелькова, Н. Климене, А. Зайцев, Е. Борзова, С. Смирнова, Максим Шальнев, Оля Високалян и другие.

«Десять лет без права переписки», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 44 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм», студия «Союз», студия «Фора-фильм» (СССР), при участии фирмы «Фильм-ферлаг дер ауторен» (ФРГ), 1990.
Авторы сценария А. Кабаков, В. Наумов. Режиссер В. Наумов. Операторы В. Железняков, А. Мурса. Художник Е. Черняев. Звукооператор И. Урванцев.
Роли исполняют: Б. Щербаков, Н. Белохвостикова, А. Панкратов-Черный, В. Сотникова, А. Яковлева, Е. Евстигнеев, И. Кашинцев, В. Сошальская, В. Брылеев, Д. Фекленко, Я. Янакиев, В. Голубенко и другие.

«Здравия желаю!», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
Производство Свердловской киностудии, 1990.
Автор сценария С. Винокур. Режиссер Ю. Волкогон. Оператор П. Васильев. Художник В. Кукенков. Композитор С. Сидельников. Звукооператор Л. Ерыкалова.
Роли исполняют: А. Андросов, В. Ильичев, Н. Гейко, М. Кононов, О. Комаров, В. Царегородцев, В. Кириличев, Н. Кокунова, И. Коптелова, Ю. Катин-Ярцев, В. Лысенко, В. Соловьев, А. Ольков, М. Петроченко, Д. Козлов, А. Грибенюк, В. Махов, А. Кирдаков, И. Марков, Ю. Рябенко.

«Иван А.» (по мотивам рассказа А. Кима «Остановка в августе»), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.
Производство Киевской киностудии имени А. Довженко, киевского центра НТМ «Прогресс», «Киевстудсервис», центра НТТМ «Импульс», МИТЦ «Альтернатива», 1990.
Автор сценария и режиссер И. Черницкий. Оператор В. Ильенко. Художник Н. Аксенова. Композитор Ю. Репников. Звукооператор Т. Нилова.
Роли исполняют: А. Песков, И. Черницкий, Е. Пашин, В. Меньшов и другие.

«Казенный дом», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.
Производство ТК «Кино при участии молодежного объединения «Центр» МК ВЛКСМ, 1989.
Автор сценария М. Кончакивский, при участии Е. Ласкаревой. Режиссер А. Мкртчян. Оператор В. Шестоперов. Художник А. Песков. Композитор В. Улановский. Звукооператор В. Курганский.
Роли исполняют: Г. Польских, Н. Русланова, В. Ильин, Т. Семина, Юля Жукова, Алеша Сергиевский, Алеша Колесов, Паша Гайдученко, Фред Ннко, Е. Королева, Т. Кречетова, В. Трещалов, Г. Качин, Оля Нуждина, Наташа Дунаева, Юля Кордик и другие.

«Каир-2» вызывает «Альфу», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 16 мин.
Производство хозрасчетной киновидеостудии «Латерна Магика», 1990.
Автор сценария В. Щепотин. Режиссер Г. Торчинский. Оператор С. Тараскин. Художник В. Королев. Композитор В. Бабушкин. Звукооператор О. Зильберштейн.
Роли исполняют: Б. Щербаков, А. Лицитис, А. Фатюшин, О. Харитонов и другие.

«Катафалк» (по мотивам рассказа Ф. О' Коннор «Береги чужую жизнь — спасешь свою»), 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 12 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм», «Ялта-фильм», 1990.
Автор сценария М. Шептунова. Режиссер В. Тодоровский. Оператор И. Демин. Художник Ф. Ростоцкий. Композитор В. Назаров. Звукооператоры В. Литровник, Н. Шарый.
Роли исполняют: В. Артмане, А. Ильин, И. Розанова, А. Смехова, М. Кузнецова.

«Ловушка для одинокого мужчины» (по мотивам пьесы Роберта Тома «Ловушка»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.
Производство Объединения развлекательного фильма при Госкино СССР, 1990.
Автор сценария и режиссер А. Коренев. Оператор А. Мукасей. Художник Б. Комяков. Композитор М. Дунаевский. Звукооператор Б. Голев.
Роли исполняют: Н. Караченцев, Ю. Яковлев, И. Шмелева, В. Смехов, И. Смоктуновский, Е. Коренева, С. Мигицко.

«Мать» (по мотивам произведений М. Горького), 21 ч. Про-

должительность фильма 3 часа 24 мин.
Производство ГТПО «Мосфильм», ТО «Время» (СССР) — «Чинефин ЛТД» (Италия), 1990.
Автор сценария и режиссер Г. Панфилов. Операторы М. Агранович, А. Ильховский, Художники В. Кострин, Л. Лазишвили, А. Панфилов, Франко Куппини. Композитор В. Биберган. Звукооператор Р. Казарян.
Роли исполняют: И. Чурикова, В. Раков, Саша Шишонок, Л. Лауцявичус, А. Карин, Д. Певцов, Ваня Кабардин, В. Прозоров, Володя Фатеев, Антонелла Интерленги, О. Шукшина, С. Бобров, А. Булдаков, П. Буздин, А. Муравьев, В. Пацеев, И. Бушмелев, И. Смоктуновский, А. Ярлыков, С. Бадичкин, А. Харыбин, Ю. Наумкин, Э. Романов, А. Ростоцкий, Г. Золотарева, В. Ширяев, С. Маковецкий, Марио Адорф и другие.
«Панцирь», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин. Производство «Ленфильм», 1990.
Автор сценария И. Алимпиев, при участии П. Кожевникова.
Режиссер И. Алимпиев. Оператор В. Ильин. Художник Л. Шилова. Звукооператор Л. Изаков.
Роли исполняют: П. Кожевников, А. Спорыхин, А. Перминова, В. Семеновский, Оля Яковлева, С. Эрденко, П. Кеменов, О. Самошина, Ю. Стоянов, Володя Ермилов, А. Семенов, Л. Петров, С. Трифилов, С. Добротворский и другие.
«Псы», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин. Производство «Панорама» ленинградского отделения Кинофонда СССР, 1989.
Авторы сценария А. Красильщиков, Д. Светозаров. Режиссер Д. Светозаров. Оператор А. Устинов. Художники Е. Жукова, С. Шемякин. Композиторы А. Макаревич, А. Кутиков, А. Зайцев. Звукооператор К. Зарин.
Роли исполняют: М. Жигалов, Ю. Кузнецов, С. Коковкин, А. Красько, А. Крыченков, А. Николаев, С. Архангельский, Р. Айткожанова, Н. Исполатов.
«Семья вурдалаков» (по мотивам рассказов А. К. Толстого), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин.
Производство «АИСТ» (Ассоциация инициатив социального творчества), 1990.
Авторы сценария Г. Климов, М. Собе-Панек, И. Шавлак. Режиссеры Г. Климов, И. Шавлак. Оператор А. Мачильский. Художник В. Симановский. Композитор В. Давыденко. Звукооператоры И. Строканов, М. Галудзин.
Роли исполняют: И. Шавлак, А. Караджова, Н. Волошин, Н. Кочегаров, Е. Земляникина, И. Щеголев, Н. Симановский и другие.
«Собачий пир», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 52 мин.
Производство «Ленфильм», ТО «Ладога», 1990.
Автор сцерания В. Мережко. Режиссер Л. Менакер. Оператор В. Козель. Художник Ю. Пугач. Композитор А. Петров. Звукооператор А. Сысолятин.
Роли исполняют: Н. Гундарева, С. Шакуров, Л. Удовиченко, А. Поликарпова и другие.
«Такси-блюз», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 51 мин.
Производство «АСК-Евро-фильм», «Ленфильм» (СССР) — «МК-2 Продуксьон» (Франция), 1990.
Автор сценария и режиссер П. Лунгин. Оператор Д. Евстигнеев. Художник В. Юркевич. Композитор В. Чекасин. Звукооператоры О. Стругина, П. Лоррэн.
Роли исполняют: П. Мамонов, П. Зайченко, В. Кашпур, Н. Коляканова и другие.
«Царская охота» (по мотивам одноименной пьесы Л. Зорина), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 05 мин., 2-й серии — 1 час 09 мин.
Производство «Ленфильм», объединение «Голос», при участии ПО «Союзкиносервис» (СССР) — «Баррандов» (ЧСФР) — «Эксцельсиор-фильм», «Видэа» (Италия), 1990.
Автор сценария Л. Зорин. Режиссер В. Мельников. Оператор Ю. Векслер. Художник Б. Маневич. Композитор Э. Денисов. Звукооператор А. Зверева.
Роли исполняют: Н. Еременко, С. Крючкова, А. Самохина, М. Кононов, А. Романцов, О. Табаков, А. Голобородько, А. Шведерский, С. Смирнова, А. Новиков, Б. Цуладзе, Р. Иоселиани, А. Даусене, Б. Клюев, В. Еремин, В. Павлов, Б. Чинкин, В. Казанович, Сватоплук Матыаш, Мириам Канторкова и другие.
«Человек из черной «Волги»» (по мотивам романа А. Молчанова «Новый год в октябре»), 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 44 мин.
Производство «Беларусьфильм», студия «Диалог», 1990
Автор сценария В. Валуцкий. Режиссер Н. Лукьянов. Оператор А. Калашников. Художник В. Гавриков. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор В. Суходолов.
Роли исполняют: Ю. Демич, Л. Николаева, Н. Гравшин, Б. Иванов, В. Седов, В. Новиков, Ю. Казючиц, Р. Янковский, А. Ткаченок, Н. Лабурцева, В. Вильский, А. Анкудинов, А. Денисов. В. Солодилов, Ж. Четверикова и другие.

Зарубежные фильмы

«Бермудский треугольник», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин.
Производство «Зодиак», Польша, 1987.
Авторы сценария Эльжбета Заводовска-Киттель, Войцех Вуйцик.
Режиссер Войцех Вуйцик. Оператор Яцек Мерославский. Художник Малгожата Влох. Композитор Збигнев Гурны.
Роли исполняют: Мариан Кочиняк, Ян Пешек, Леонард Петрашак, Гражина Треля, Барбара Солтысик, Мария Пробош, Ян Янковский, Марек Левандовский и другие.
«Галка», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
Производство ТРЗ «Фильм и звук», «Кроатия фильм» (Югославия) — «Смарт ЕГГ Пикчерз» (Англия), 1988.
Авторы сценария Светозар Влайкович, Миша Радивоевич.

Режиссер Миша Радивоевич. Оператор Радослав Владич. Художник Неманя Петрович. Композитор Корнелие Ковач. Роли исполняют: Слободан Негич, Марко Ратич, Милена Дравич, Александр Берчек, Соня Савич, Богдан Диклич, Радмила Живкович-Бамбич, Драган Николич, Сладжана Раденкович, Лидия Плетл.

«Дичок» (по мотивам книги Титуса Карповича «Железный волк»), 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 11 мин. Производство «Профиль» (Польша), 1987.

Автор сценария и режиссер Анджей Баршчиньский. Оператор Томаш Тарасин. Художник Тадеуш Челевич. Композитор Петр Марчевский.

Роли исполняют: Дарек Вятровский, Рышард Котыс, Ежи Новак, Тадпеуш Шимкув и другие.

«Еще одна связь», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 09 мин., 2-й серии — 1 час 05 мин.

Производство «Сине Имаджиз» (Индия).

Автор сценария и режиссер Винод Панде. Оператор Надим Кхан. Художник Биджон Дас Гупта. Композитор Кхайям.

Роли исполняют: Радж Киран, Мазхар Кхан, Ом Шивпури, Лате Нитин Сетхи, Урмила Бхатт, Хелена Луке, Юнус Парвез, Пуджа Саксена и другие.

«Жизнь прекрасна», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 47 мин.

Производство «Унион фильм» (Югославия), 1985.

Автор сценария Боро Драшкович, Майя Драшкович. Режиссер Боро Драшкович. Оператор Божидар Николич. Художник Миленко Еремич. Композитор Войислав Костич.

Роли исполняют: Раде Шербеджия, Драган Николич, Соня Савич, Павле Вуйисич, Любиша Самараджич, Бата Живойинович и другие.

«Зеленая кобра» (по мотивам романа Брюса Чэтуина), 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 52 мин.

Производство «Вернер Херцог фильмпродукцион», ЦДФ (ФРГ) — «Гана Фильм Индастри Корпорэйшн» (Гана), 1987.

Автор сценария и режиссер Вернер Херцог. Оператор Виктор Ружичка. Художник Ульрих Бергфельдер. Композитор Пополь Ву.

Роли исполняют: Клаус Кински, Кинг Ампо, Хосе Левгой, Петер Берлинг, Гильермо Коронель и другие.

«История о принцессе-пастушке и ее верном коне Фаладе» (по мотивам сказки братьев Гримм «Гусятница»), 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.

Производство ДЕФА, ГДР, 1989.

Автор сценария и режиссер Конрад Петцольд. Оператор Ганс Хайнрих. Художник Хайнц Рёске. Композитор Зденек Йон.

Роли исполняют: Дана Моравкова, Михаэла Куклова, Эберхард Меллис, Регина Байер, Петер Циммерман, Герри Вольф, Александр Хехст, Карстен Янцон.

«Не бойся» (по мотизам словацких народных сказок), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.

Производство «Колиба» — «Готвальдов», ЧСФР, 1988.

Авторы сценария Богумил Штайнер, Ярослав Петршик. Режиссер Юлиус Матула. Оператор Ян Дюриш. Художник Юрай Червик-младший. Композитор Сватоплук Гавелка.

Роли исполняют: Ян Кронер-младший, Ондржей Ветхи, Зузана Скопалова-Яниова, Карол Махата, Ян Милднер, Богуслав Чап, Иван Кривосудский и другие.

«Нелу», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 56 мин. Производство «Бухарест» (Румыния), 1988.

Автор сценария Думитру Раду Попеску. Режиссер Дорин Мирча Дорофтей. Оператор Валентин Дукару. Художник Адриана Пэун. Композитор Дан Штефэникэ.

Роли исполняют: Михай Брэтилэ, Мелания Урсу, Тора Василеску, Флорин Замфиреску, Михай Кафрица, Раду Дуда, Вирджил Андриеску, Михай Мэлаймаре, Дан Кондураке и другие.

Поздравляем!

Так совпало, что данный номер журнала начался с юбилейной темы и заканчивается ею: в этом месяце не только нашему журналу 60 лет, но и Чеховскому полиграфическому — 25 лет.

Дата эта для нас поистине знаменательная, ибо «Искусство кино» вот уже столько лет с любовью и вниманием печатают замечательные работники полиграфкомбината. А если иногда что и возникает между нами, так это исключительно по причине, что на комбинате дорожат своей маркой.

Мы горячо поздравляем чеховских полиграфистов и желаем им новых трудовых успехов в следующем двадцатипятилетии!

Мы благодарны комбинату за внимание к нашему журналу и говорим: «Друзья, мы с вами...»

Редакция и редколлегия журнала «Искусство кино»

Йоко Оно и Энтони Кокс во время работы над фильмом "Фильм № 4" ("Ягодицы")

В номере вы познакомитесь со сценариями картин Йоко Оно и с большим интервью, где она комментирует свои экстравагантные замыслы

ИСКУССТВО КИНО
Индекс 70402
Цена 1 р. 30 к.

Дорогие читатели!

Сердечно благодарим вас за внимание к нашему журналу, за теплые письма и отклики, а также ценные критические замечания, которые мы получаем от вас.

Но самое красноречивое свидетельство читательского внимания к журналу — это, конечно же, подписка на него. Сообщаем, что подписка на наш журнал не только не упала, но и несколько возросла.

Минувший год, как вы знаете, был чрезвычайно трудным для всех периодических изданий в связи с резким увеличением расходов на бумагу, полиграфические и почтовые услуги. Плачевные результаты этой кампании, которую уместно назвать «рубкой лозы № 2», таковы, что у подавляющего большинства журналов и газет, даже самых популярных, подписка снизилась в среднем на 60—70 процентов.

Журнал «Искусство кино» выстоял в этой «рубке». Без моральной и, что весьма существенно, материальной поддержки Союза кинематографистов СССР выстоять нам было бы трудно. Мы глубоко признательны СК СССР за оказанную помощь.

Редакция журнала

«Искусство кино»

«Искусство кино» в розничную продажу поступает в ограниченном количестве из-за нехватки бумаги. Подписка на журнал принимается без ограничений.

1 91

Цена журнала остается прежней:
1 р. 30 к. за номер.